Barbro Ståhle Sjönell

STRINDBERGS TAKLAGSÖL — ETT PROSAEXPERIMENT

Diss. Stockholm QU
1986

Almqvist & Wiksell International, Stockholm, Sweden

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547015_0013

Barbro Ståhle Sjönell

STRINDBERGS TAKLAGSÖL — ETT PROSAEXPERIMENT

LITTERATURVETENSKAPLIGA INSTITUTIONEN
STOCKHOLMS UNIVERSITET
1986

Almqvist & Wiksell International, Stockholm, Sweden

Akademisk avhandling för avläggande av filosofie doktorsexamen vid Stockholms universitet. The Department of Literature, Stockholm University, 106 91 Stockholm, Sweden.

Ståhle Sjönell, Barbro, 1986, *Strindberg's Roofing Feast — an Experiment in Prose (Strindbergs Taklagsöl — ett prosaexperiment).* Swedish text with a summary in English. 215 pp.

Abstract

This dissertation is a monograph on August Strindberg's short story *The Roofing Feast (Taklagsöl)* (1906). The investigation concentrates on the story's origins, themes, events and composition as well as on its relationship to drama.

A study of Strindberg's correspondence and *The Occult Diary (Ockulta Dagboken)* shows that *The Roofing Feast* is based on the author's own experience, but that it cannot be regarded as an autobiography.

The approximately fifty preserved preliminary studies having some bearing on the story show that the author originally intended to use them in several different works. Strindberg found the frame story — here, a dying man who looks back on his life — an ideal form in which to fit the various elements in his story.

Earlier research has discussed whether the curator, the main character in the story, eventually finds atonement or not. An examination into how the themes of guilt, punishment and insight manifest themselves in the text indicates that atonement is the probable result. An interpretation of symbols such as the graphophone, the growing house and the sun plays a major part in arriving at this conclusion, which also takes into account other works written by Strindberg after the turn of the century.

The central sequences in *The Roofing Feast,* a dying man's life passing in review before his eyes, the failure of a marriage, and loneliness, are all typical of Strindberg's work. The originality of the story lies rather in the composition. The broken chronology and certain parts of the curator's monologue foreshadow attempts by the modern novel to depict man's inner world.

Strindberg's experiment in prose in this story is considered in relation to the so-called fugues in *The Gothic Rooms (Götiska rummen),* the dialogues in *Black Banners (Svarta fanor)* and the various sections in *A Blue Book (En blå bok),* all of which contain discussions on a wide variety of subjects. In *Black Banners* and *The Roofing Feast* the author tried out various methods of presenting discoveries in natural science. He did not find a suitable form until he wrote *A Blue Book.*

The fact that Strindberg originally conceived of *The Roofing Feast* as a drama has had certain effects on its construction. The close relationship between the story and the chamber plays, which mark the peak of his pioneering dramatic work, also explains why *The Roofing Feast* gives the impression of being far ahead of its time.

Keywords: August Strindberg, Taklagsöl, prose experiment, drafts, theme and composition.

© Barbro Ståhle Sjönell, 1986.

ISBN 91-22-00793-8
Fotosättning: JINAB, Stockholm
Tryck: Graphic Systems, Angered 1986

Distributed by Almqvist & Wiksell International, Box 45150, 104 30 Stockholm, Sweden

Till Göran, Calle och Pelle

INNEHÅLL

Förord 8

Inledning 10

I. ''Eget är att hela historien är upplefvad! i det närmaste!'' 13

II. Förarbeten 23
Förarbetenas förvaringsplatser 23
Olika kategorier av förarbeten 24
Dateringsproblemen 25
Motivens fördelning på olika förarbeten i Gröna säcken 28
Livsrevyn i förarbetena till olika verk 30
Scheol 35
Scheol i förarbeten till historiska verk 36
Scheol som underrubrik 37
Scheol i förarbeten med anknytning till Taklagsöl 38
Scheol i verkförteckningar 42
Det gröna ögat 45
Grafofonen 48
Det förlorade barnet 49
I stadsvåningen — grannarna 51
Skärgårdssommaren med släkten 55
Svarta frun 58
Den ensamma sommaren 61
Jobs vänner 62
Utkast som ligger nära Taklagsöl 64
Verkförteckningarna 66
Sammanfattning om förarbetena 67

III. Tema 70
Skulden 72
Straffet 76
Insikten 81
Försoningen 84

Villornas värld 86
Sommarlovet 88
Flaggor i solsken 91

IV. Motiv 95
Livsrevyn 95
Inspirationskällor till utformningen av livsrevyn 95
Livsrevy, skuldrevy och minnesrevy i postinfernodiktningen 100
Konservatorn 104
Kongofararen 106
En jämförelse med konservatorerna i Silverträsket och Svarta handsken 107
Mänskoätarn 108
Äktenskapet 109
''Strindberg söker se humant på förhållandet mellan man och kvinna mer än förr'' 110
Tidigare forskning om äktenskapsskildringen 111
''Ne audiat Nemesis'' 112
Eros och Caritas 113
Frälsningen genom kvinnan 117
Ensamheten 119
Vandraren i Långa tunga kvällar 120
Författaren i Ensam 120
Herrn i Oväder 121
Hussymbolen 122

V. Komposition 126
Tidigare forskning 126
Den bärande strukturen 127
Symboler 128
Ledmotiv 129
Parallellhistorier 133
Kontraster 134
Tid och rum 137
Den brutna kronologin 141
Monologen 148
Andra prosaexperiment i postinfernodiktningen 152
Naturvetenskapliga inslag i Taklagsöl 155
Naturvetenskapliga inslag i Svarta fanor och En blå bok 159

VI. Taklagsöl som drama 162
''jag tänkte det först som drama'' 162
''Taklagsöl *är* ett Kammerspiel'' 165

Strindbergs planer på att dramatisera Taklagsöl 166
Taklagsöl på Intima teatern 168
Sammanfattning om Taklagsöl som drama och 'modernistiskt' verk .. 170

Förkortningar 171
Noter 172
Summary 191
Källor och litteratur 202
Personregister 212

Förord

Då jag framlägger denna avhandling, vill jag rikta ett varmt tack till många personer som lämnat mig stöd och praktisk hjälp. Min handledare när det gäller arbetet med monografin, professor Inge Jonsson, har alltid varit beredd att dela med sig av sin tid för att läsa igenom manuskript på olika stadier. Det är främst hans uppmuntran, värdefulla påpekanden och konstruktiva kritik som varit den pådrivande faktorn. Vid seminariet för äldre litteratur, som har präglats av professor Jonssons lärdom och förmåga att spänna över de vidaste litteraturvetenskapliga fält, har det givits mig rika tillfällen att få diskutera avhandlingsavsnitten. Under arbetet med del 55 i August Strindbergs Samlade Verk har jag erhållit handledning av docent Lars Dahlbäck. Med sitt engagemang och skarpsinne har han varit en mycket god lärare i vetenskaplig metodik. För kapitlet med förarbetena till *Taklagsöl* har jag kunnat dra nytta av hans ingående kunskaper om Strindbergs arbetsmetoder. Jag har också anledning att framhålla den stimulans det inneburit att under utbildningen få följa professor Kjell Espmarks pedagogiskt lysande metodseminarier. Vidare har jag haft förmånen att få deltaga i docent Carl Reinhold Smedmarks intressanta och inspirerande Strindbergsseminarier samt där få framlägga uppsatser rörande textkritiska problem. Även för analysen av *Taklagsöl* har han bistått mig med goda råd och låtit mig ta del av hans stora erfarenheter som Strindbergsforskare.

I detta sammanhang vill jag också tacka medlemmarna i nationalupplagans redaktionskommitté för deras experthjälp och stora välvilja vid arbetet med min volym i Samlade Verk.

På de bibliotek, arkiv och andra institutioner jag haft anledning att besöka har jag mötts av stor vänlighet och hjälpsamhet som underlättat arbetet. Jag vill särskilt tacka personalen vid Kungliga Biblioteket, Strindbergsmuseet och Bonniers förlags arkiv för deras tillmötesgående. Bibliotekarien på Kungliga Biblioteket, Margareta Brundin, med vilken jag haft nöjet att få samarbeta vid registreringen av Strindbergs förarbeten, har alltid varit redo att bidra med upplysningar och att dela med sig av sin gedigna överblick över det enorma Strindbergsmaterialet.

Till lärare, forskarassistenter, amanuenser och sekreterare vid Litteraturvetenskapliga institutionen framför jag ett hjärtligt tack för givande diskussioner, goda råd och hjälp. Bland deltagarna vid professor Jonssons seminarium vill jag särskilt tacka Anita Ankarcrona, James Spens, Eva Säfström och Cecilia Wijnbladh Bergin för värdefulla synpunkter. Den senare har

även varit mig behjälplig som skarpögd korrekturläsare. Många väsentliga påpekande har gjorts av Rune Helleday, som också korrekturläst, samt granskat citat, litteratur- och personförteckningar. Fil dr Michael Stevens tackar jag för trevligt samarbete i anslutning till hans översättning av sammanfattningen till engelska.

Jag har tacksamt mottagit bidrag från Letterstedtska föreningen och Karl och Betty Warburgs fond.

Sist och i allra högsta grad vill jag varmt tacka mina närmaste för att de berett mig tillfälle att under en följd av år få ägna mig åt Strindbergs författarskap. Min far, som jag inte längre kan nå med mitt tack, var den som riktade min uppmärksamhet på möjligheten att kombinera intresset för Strindberg med textkritisk utgivning. Under hans sista år förde vi många stimulerande och engagerande diskussioner i ämnet. Dessa samtal bevarar jag i minnet med stor tacksamhet och innerlig saknad. Min mor har generöst lagt ned tid och möda på att göra en språklig granskning av manuskriptet och därvid givit mig råd som avsevärt förbättrat texten. Min make har genom ständig uppmuntran och kärleksfull omsorg varit ett ovärderligt stöd under hela arbetet. Jag har även kunnat begagna mig av hans sakliga kritik och tacksamt utnyttjat hans kunskaper på det medicinska området för avsnitt i avhandlingen, där Strindbergs naturvetenskapliga inslag behandlas.

Lidingö i december 1985
Barbro Ståhle Sjönell

INLEDNING

Föreliggande monografi ingår som en del av tre i en sammanläggningsavhandling. I övrigt består avhandlingen av den textkritiska utgåva av *Taklagsöl* och *Syndabocken* som föreligger i del 55 av Strindbergs Samlade Verk (SV 55) samt av tillhörande textkritisk kommentar som skall ingå i en separat kommentarvolym. SV:s utgåva av *Taklagsöl* och *Syndabocken* utkom 1984 och en reviderad upplaga trycktes följande år. Det är 1985 års upplaga som framläggs som del i avhandlingen. Förutom den etablerade texten innehåller SV 55 en kommentar om berättelsernas tillkomst och mottagande, texten ''Inskjutning i Taklagsöl'' samt ordförklaringar. Den textkritiska kommentaren till SV 55 innehåller främst redogörelser för berättelsernas textläge, manuskriptbeskrivningar, förteckningar över ändringar i olika upplagor och presentation av förarbetena.

Taklagsöl publicerades först som följetong i *Hvar 8 Dag* 10 juni—9 september 1906 och utgavs sedan i bokform på Bonniers förlag tillsammans med *Syndabocken* före jul 1907.[1] Som framgår av kommentaren till SV 55 blev berättelsen inte särskilt uppmärksammad när den kom.[2]

Martin Lamm uppehåller sig vid *Taklagsöl* i sin andra del av Strindbergsbiografin (1942) och påpekar dess modernism.[3] Det är emellertid först på senare tid novellen har ägnats specialstudier. Den amerikanske Strindbergskännaren Eric O. Johannesson har skrivit den första monografin över *Taklagsöl* i uppsatsen ''Strindberg's *Taklagsöl*. An Early Experiment in the Psychological Novel'' (1963).[4] Nästa större monografiska uppsats är Per Arne Tjäders ''Det växande huset'' i *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1978). Andra specialstudier, där novellen behandlas, är Gunnar Brandells understreckare i *Svenska Dagbladet* (1955): ''Strindbergs monologer'', Walter A. Berendsohns *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmsskildringar* (1962) och Élie Poulenards avhandling *August Strindberg romancier et nouvelliste* (1957).[5] Dessa undersökningar kommenteras i avhandlingen i sitt sammanhang.

Den långa raden av Strindbergsbiografier som finns att tillgå ger i regel utrymme — om än begränsat — åt novellen. Det är naturligt med tanke på att *Taklagsöl* till stor del bygger på självbiografiskt material.

Snålare utrymme ges berättelsen i handböckerna. Det är först, och hittills endast, i Sven Rinmans kapitel om Strindberg i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, IV (1957) som *Taklagsöl* får ta den plats verket enligt min mening förtjänar.[6] I Hans Lindströms kapitel ''1800-talets litteratur'' i *Epoker och dik-*

tare, 2 (1972) omnämns inte berättelsen och i Gunnar Brandells *Svensk litteratur 1870—1970*, 1 (1974) tilldelas den endast några rader. Avsikten med föreliggande avhandling är framför allt att öka kunskapen om denna novell, som kan betraktas som ett av Strindbergs mest intressanta prosaexperiment.

När det gäller det biografiska stoffet i *Taklagsöl* har jag valt att samla största delen av de uppgifter som kan vara nödvändiga för förståelsen av novellen i ett orienterande kapitel i avhandlingens början. Kompletterande kommentarer till verklighetsbakgrunden förekommer även i andra avsnitt. Tonvikten har då lagts vid *hur* Strindberg använt stoffet i sin berättelse.

I kapitlet om förarbetena till *Taklagsöl* studerar jag berättelsens framväxt genom att bland Strindbergs litterära utkast, förteckningar över uppslag och verklistor m.m. identifiera motivkretsar som ingår i novellen. Därtill gör jag ett försök att upprätta någon form av kronologi.

En enhetlig uppfattning om temat i *Taklagsöl* har knappast rått, varför det blir föremål för en längre utredning. Genomgången av tema och motiv i berättelsen avser också att placera *Taklagsöl* i Strindbergs litterära produktion. Här jämförs novellen med ett stort antal andra verk — företrädesvis efter *Inferno*.

Eftersom termerna tema och motiv kommit att användas på olika sätt i modern litteraturvetenskap, kan det vara på sin plats att ange deras innebörd i föreliggande avhandling. Mitt bruk av termerna följer med vissa modifikationer den tyska traditionen som den avspeglas hos t.ex. Wolfgang Kayser i *Das sprachliche Kunstwerk*[7] och redovisas i *Svenskt Litteraturlexikon*, där ***tema*** avser ''grundtanke, idé'' och ***motiv*** ''schemat för en handling eller för den situation i vilken handlingen utspelar sig''.[8] I *Taklagsöl* kan man urskilja ett huvudmotiv: 'en döende som ser tillbaka på sitt liv', men även en del bimotiv som t.ex. 'ensamheten' och 'äktenskapet som misslyckas'.

I *Taklagsöl* finns emellertid företeelser, byggstenar i berättelsen, som inte täcks av dessa termer. Det gäller t.ex. bilden av livet som en väv, som fungerar som ett slags genomgående mönster. Även talet om demaskeringar och vampyrtanken präglar texten, utan att direkt vara tema eller bimotiv. Strindbergs sätt att arbeta med symboler, bilder, mönster och föreställningar, som utgör inslag i prosaväven, låter sig inte helt fångas in i motiv-och temabegreppen. Därför kommer dessa företeelser att ha kvar sina respektive beteckningar, men i stort ändå insorteras under rubrikerna ''Motiv'' och ''Tema'' i avhandlingen.

En lösning hade kanske varit att följa Roland Lysells och Anders Olssons exempel i deras avhandlingar *Erik Lindegrens imaginära universum* och *Ekelöfs Nej*, att överta Jean-Pierre Richards terminologi och enbart använda beteckningen tema i stället för de båda alltför inskränkande och svåravgränsade begreppen tema — motiv.[9] Deras terminologi motiveras av en litteraturvetenskaplig metod som sätter den poetiska texten i centrum för intresset och har

den nya franska kritiken som utgångspunkt. Min strävan är i och för sig också att rikta huvudintresset på den litterära texten, men flera förhållanden gör att jag tvekar att tala om tematiska strukturer i *Taklagsöls* text. Lysell och Olsson arbetar båda i sina avhandlingar med lyriska författarskap. Förebilden Richard har framför allt tillämpat den tematiska kritiken på de franska symbolistpoeterna. I dessa forskares fall har det varit möjligt att, i enlighet med den nya franska kritikens principer, överblicka hela författarskap.[10] När Richard skrev sin bok om Marcel Proust måste han, på grund av författarens stora produktion, avstå från att läsa dennes verk som en enda stor dikt.[11] I min avhandling är det ju endast en enda berättelse, som är föremål för studium, även om min ambition också har varit att genom utblickar över Strindbergs författarskap från och med *Inferno* kunna inringa några tematiska strukturer i *Taklagsöl*, som är karakteristiska för Strindbergs sena författarskap. Den modernistiska lyriken är förmodligen bättre lämpad för att angripas med nya okonventionella metoder än en prosadiktning som Strindbergs, vilken trots allt ligger mer öppen för läsaren än ovannämnda lyrikers författarskap. Jag tror slutligen att en terminologi, som bygger på ett hermeneutiskt synsätt, inte utan komplikationer låter sig anbringas på en avhandling som i övrigt använder mer traditionella litteraturvetenskapliga metoder.

Intresset har i tidigare forskning, inte utan fog, varit inriktat på *Taklagsöls* komposition. Redan gjorda iakttagelser kompletteras här och några företeelser som tidigare lämnats tämligen obeaktade undersöks — det gäller framför allt upplevelsen av tid och rum, den brutna kronologin och de naturvetenskapliga inslagen.

Jag har föredragit termen 'komposition' framför 'struktur' för att markera att det inte är någon renodlat strukturalistisk metod som begagnats i avhandlingen. Vid analysen har såväl genetiska som biografiska aspekter beaktats. Dessutom görs åtskilliga komparationer — framför allt med andra verk av Strindberg. Termen 'komposition' passar också bra i detta sammanhang, där musikaliska ledmotiv intar en framträdande plats.

Strindbergs försäkran att *Taklagsöl* från början var tänkt för scenen ger anledning till en granskning av berättelsens förhållande till dramagenren.

Hänvisningar till *Taklagsöl* i avhandlingstexten gäller 2:a reviderade tryckningen av SV 55 (1985) och sker endast med angivande av sida inom parentes. Till andra texter, som finns utgivna i SV, hänvisas med delens nummer och sida: (SV 2, s. 9). På samma sätt förkortas hänvisning till verk i Strindbergs Samlade skrifter utgivna av John Landquist (SS 1, s. 9) eller till Samlade otryckta skrifter I-II publicerade av Vilhelm Carlheim-Gyllensköld (SOS I, s. 9). Strindbergs brev, som är utgivna av Torsten Eklund i 15 delar t.o.m. april 1907, anges med volym och sida inom parentes i texten (Brev 1, s. 9). Övriga brev har erhållit hänvisning i notapparaten.

I. ''EGET ÄR ATT HELA HISTORIEN ÄR UPPLEFVAD! I DET NÄRMASTE''

Strindberg utnyttjade i *Taklagsöl*, som i så många andra arbeten, biografiskt stoff. I ett brev senhösten 1906 till sin tyske översättare Emil Schering uttrycker han oro över att Bonniers dröjer med bokutgivningen: ''Taklagsöl blir väl också otryckt, efter det är sannt; de som skrifva lögn få det tryckt och speladt!!!'' (Brev 15, s. 324.) Frågan är vad Strindberg menar med ''sannt''. Det kan syfta på berättelsens tema — förmodligen är det emellertid verklighetsbakgrunden han avser. Det bekräftas av ett annat brev till Schering följande vår, där han anförtror honom:

> (Eget är att hela historien är upplefvad! i det närmaste. Se min Dagbok 1896—1907.)
>
> Gröna ögat är alls icke Adolf P [Paul], utan min första hustrus man ... Och när jag flyttade in här 1901 med min tredje fru bodde C.G. W-l [Wrangel] midt emot på Narvavägen, så att hans fönster syntes från Sängkammaren. För två år sen byggdes ett hus för så att hans hus blef osynligt. o.s.v.! (Brev 15, s. 362)

Man kan jämföra brevet ovan med ett skrivet fjorton dagar tidigare, där Strindberg på Scherings förfrågan om den personliga bakgrunden till *Spöksonaten* svarar: ''Nu ber jag Er, läs mina nya dramer endast som sådana; det är mosaik som vanligt, ur andras och eget lif, men var så god och ta icke det som autobiografi, eller bekännelser. Det som icke stämmer med faktum är diktadt icke ljuget.'' (Brev 15, s. 356.) Här värjer sig författaren mot en biografisk tolkning, men när det gäller *Taklagsöl* rekommenderar han i det närmaste en sådan läsning. Man får naturligtvis behandla Strindbergs bedyranden med försiktighet. Även i *Taklagsöl* har han diktat åtskilligt.

Sättet att hänvisa till *Ockulta dagboken* känner man för övrigt igen från slutraderna i *Inferno*: ''Den läsare, som tror sig veta att denna bok är en dikt, inbjudes att se min dagbok, som jag hållit dag efter dag sedan 1895, och varav det föreliggande endast är ett utvidgat och ordnat utdrag.'' (SS 28, s. 205.) Gunnar Brandell har i sin Strindbergsbiografi kommenterat denna försäkran. Han påpekar att den står i full överensstämmelse med bekännelsegenrens krav. Samtida dokument och vittnesbörd styrker också att Strindberg bygger sin roman på verkligheten. Men Brandell visar hur författaren utesluter och retuscherar för att boken skall tjäna sitt syfte.[1] På liknande sätt

har Strindberg gått till väga i *Taklagsöl*. Skillnaden är att det i *Taklagsöls* text inte finns någon hänvisning till att det skulle gälla upplevda händelser. Redan i inledningen markeras dessutom att det inte är fråga om ren självbiografi. Huvudpersonen är konservator och ligger efter en svår olycka på sin dödsbädd — alltsammans fiktivt.

Taklagsöl har ändå, vilket framgått av Strindbergs uttalande, starkare självbiografiska drag än kammarspelen. Gunnar Ollén anser t.o.m. att berättelsen kan betraktas som ett supplement till *Tjänstekvinnans son* liksom *Karantänmästarns berättelser*, *Inferno* och *Ensam*.[2] Jag har emellertid inte funnit något belägg för att Strindberg haft denna avsikt med berättelsen. Flera förteckningar som han upprättade över verk avsedda att ingå i ett band under huvudtiteln ''Tjensteqvinnans Son'' finns bevarade. Två av dessa finns i brev till Schering (13.6) och till Karl Otto Bonnier (1.7) 1904 (Brev 15, ss. 38, 42 f.), varför *Taklagsöl* inte gärna kan vara med.[3] En annan förteckning finns i Strindbergs litterära kvarlåtenskap på Kungliga Biblioteket (med signum SgNM 1:1, 20; se nedan s. 23) och är svår att datera. Den innehåller i stort sett samma verk som nämns i breven:

Tjensteqvinnans Son.

(att utges efter min död under
denna titel i ett band.)

Tjensteqvinnans Son.
I Jäsningstiden.
I Röda Rummet
Fjerde Delen af Tjensteqvinnans Son (i manuskript hos Bonnier)
Le Plaidoyer d'un Fou (öfversatt och med strykningar. Franska
upplagan utgifven i Paris och München
Brefsamlingen ''Han och Hon'' hos Albert Langen.)
(hos alb. Bonnier)

Karantänmästarns Andra Berättelse (Ur Fagervik och Skamsund
sid: 173—272.)
Inferno.
Legender.
Ensam.

Brefsamling.

Ockulta Dagboken.

Torsten Eklund tycks i inledningen till sin utgåva av texter ur *Ockulta dagboken* förutsätta att denna förteckning är gjord strax före Strindbergs död.[4] Man

kan dock med säkerhet säga att listan upprättades innan *Författaren*, del fyra av *Tjänstekvinnans son*, gavs ut 1909, då den här endast omnämns som manuskript. Förteckningen har tidigare legat i en grön portfölj av pressat läder, som i övrigt innehöll affärshandlingar, i ett omslag med påskriften ''**Efterlemnade Skrifter**./ och /Handlingar af vigt'' (numera SgNM 1:1,16; Lessebo bikupa med vattenstämpel 1898). Professor Vilhelm Carlheim-Gyllensköld, god vän till Strindberg, som efter författarens död fick arvingarnas uppdrag att inventera Strindbergs litterära kvarlåtenskap, har uppmärksammat dessa papper. Han skriver i en redogörelse till arvingarna: ''Allt bär vittne om att det är hans sista önskningar man här finner, och han hade tillsagdt sin dotter Greta, att efter hans död taga portföljen i sin vård''.[5] Förteckningen kan dock härstamma från samma tid som breven — stora likheter tyder på det. I alla händelser har Strindberg inte brytt sig om att bifoga ''Taklagsöl'' till denna lista vid något senare tillfälle.

Vid läsningen av *Ockulta dagboken* och breven kan man spåra åtskilliga händelser som fått ge stoff åt berättelsen. I dagboken den 19 april 1904 står t.ex. att läsa om en incident liknande den som ledde till konservatorns sjukdom och död. Den skildras på följande sätt: ''Mötte på Djurgården två ryttare, (med långt mellanrum) som icke kunde tygla istadiga hästar, men slutligen rådde på djuren.'' Därefter skildrar Strindberg hur han går upp på Hasselbacken, där han suttit med tredje hustrun, Harriet Bosse, på bröllopsdagen. Han konstaterar: ''Jag erfor nästan ingen sinnesrörelse, endast ett stilla behag att vara fri, och jag ångrade icke det skedda; såg det tvärtom ljust, nästan vackert fastän det varit så fult. NB! I dag för tre år sedan tog jag ut lysningen!'' Dagen dessförinnan hade han undertecknat ansökan om skilsmässa. Samma dag som anteckningen gjordes i dagboken skrev Strindberg till sin hustru:

> Jag längtar efter Dig, men jag fruktar ett möte, helst nu med nya explosiva ämnen; jag vet att det måste bli konflikt — ty jag är så långt bort från din teaterverld, ditt Norge, din qvinnosak — och jag kan icke tiga längre! jag får icke!
>
> Och framför allt icke gemensamt hem! Nej, det går icke! Och ändå är det icke slut med en skilsmessa! — Jag tror endast på ett öfvernaturligt ingripande; jag höll på att dödas af en häst i morgse... något sådant!
>
> Det är rysligt! Intet slut och ingen ny början! (Brev 15, s. 12)

Händelsen med de vrenskande hästarna dagen efter skilsmässoansökan upplevde Strindberg, inte oväntat, som ett tecken.

Berättelsen om grannarna i *Taklagsöl* tycks också bygga på Strindbergs egna upplevelser i huset vid Karlaplan. Den 1 februari 1906, strax före eller i början av berättelsens författande, redogörs i dagboken för en dröm, som är lokaliserad till våningen under ''hos φ'' (det grekiska tecknet fi). Frun i huset är borta och herrn antyder att han skall vara skild om fyra månader.

När Strindberg den 17 mars samma år antecknar att *Taklagsöl* just avslutats, konstaterar han att det plötsligt ställs till med bal hos grannarna, som om de fått reda på vad han skrivit. Drygt ett år senare (19.5.1907) gör han åter en kommentar till deras förehavanden:

> — I våningen under mig, hos Kapten M. har varit tyst ungefär en månad — Pianolan och Fonografen ha ej hörts. Jag trodde familjen bortrest. För några dagar sedan började pianolan spela, men afbröt hastigt. Ellen [Strindbergs jungfru] berättade då att makarne skiljts och att mannen satt ensam dernere. Gjorde ett fasligt intryck, och mannen i tystnaden dernere hör jag lida!

Det är inte säkert att det hela tiden rör sig om samma familj. Innehavet av fonograf hos kapten M. gör det dock troligt att det är ljuden från dennes våning som huvudsakligen lämnat stoff till episoden i *Taklagsöl*.

För att kunna beskriva berättelsens tillkomsthistoria är det nödvändigt att redovisa Strindbergs levnadsförhållanden under den period som bildar utgångspunkt för händelserna i *Taklagsöl*. Förarbetena innehåller nämligen åtskilliga anteckningar av biografisk karaktär som sedermera användes i berättelsen.

Sedan skilsmässan inletts våren 1904 fortsatte umgänget mellan makarna som tidigare, och Strindberg erbjuder Harriet Bosse att komma och bo i Isola Bellas villa som han hyrt för sommaren på Furusund (Brev 15, s. 27 f.).[6] Den första juni far han dit med dottern. Harriet Bosse företar först en utlandsresa och ansluter sig sedan vid midsommar. Under perioden fram till hustruns ankomst antecknar Strindberg episoder i dagboken som sedan kom att utnyttjas i *Taklagsöl*, t.ex. att svalor och flugsnappare bygger bo i huset på Isola Bella (5.6) och att pigan Sigrid berättar att det spökar: ''Fem slåtterfolk hade sett en svart fru midt i solskenet. Andra hade sett en hvit och kallade henne Fru Lagerheim'' (14.6). Vidare framgår det att Strindbergs syster Anna kommer på besök, men att han inte vill träffa henne (5.6). Han hade råkat i konflikt med svågern Hugo von Philp sommaren 1900 på Furusund och de hade inte försonats sedan dess. Harriet Bosse anländer den 22 juni och åt dagboken anförtror han:

> Harriets återkomst från Paris till Furusund hörer till mina vackraste minnen. När hon lemnade min säng på natten, var hon icke lik sig, utan hade ett långt ovalt ansigte (som hennes porträtt i Miss Hopps (?)) och hon gaf ifrån sig en vällukt så stark och ljuflig att jag föll i extas och var nära förlora medvetandet. Detta är öfvernaturligt och jag tror henne ibland vara mycket högt uppifrån, icke en vanlig menniska. En ''Apsaras'' (Se Sakuntala).[7]

Harriet Bosse har beskrivit sommaren på Furusund som den lugnaste perioden i äktenskapet.[8] Nu försonas Strindberg med familjen Philp. I breven till

Harriet Bosse med dottern Anne-Marie på Isola Bella sommarn 1904. Fotografiet är taget av Otto Johansson, som var affärsbiträde i handelsboden på Furusund. Originalnegativet på Strindbergsmuseet.

vännen Richard Bergh denna sommar skildrar han idyllen: ''Här sitter jag nu på Isola Bella med hustru och barn, segelbåt, badhus, gäddrag, aborrspön, operaterass och solsken, alldeles som i de bästa sommarfagra dagar jag haft. C'est la vie, quoi Så länge det räcker! Om morgondagen vet jag intet, ännu mindre om hösten'' (Brev 15, s. 47.) Redan den 18 juli står i dagboken: ''Krach; jag skulle flytta in till staden.'' Men den 4 och 5 augusti upplyses om att Philps bjudit på supé. Omkring den 8 augusti skriver Strindberg åter till Richard Bergh:

> Sommarn lider mot slutet! Allt går igen och repeteras! Förra lördagen gafs af min hustru och mig, på Isola Bella, en supé — för hela familjen Philp! Stämningen briljant! P. talade och var ung! Inte ett missljud! Hvad sägs om det?
>
> Musik, blommor, vin, damer, tal, ungdom, skönhet... Och så var det slut! Men först hade vi några qvällar på terrassen med Carmenmusik, en middag och en supé hos Philps, och ett oförgätligt kägelspel, som på natten slutade med kapplöpning (jag tog record).
>
> C'est la vie, quoi? Möjligen kommer detta också igen innan sommarn slutat. Que sais-je? (Brev 15, s. 52)

Den harmoniska samvaron slutade således åter med en ''krach''. Enligt dagboken lämnade Strindberg Furusund den 9 augusti ''utan afsked från Harriet''. För Richard Bergh beskriver han sommarens abrupta slut: ''Mycket rigtigt: det tog slut! Det var bara scioptikonbilder jag gaf Dig från Furusund! Förvandlingsbilder, dissolving views! Men så är väl hela lifvet. Två minuters sällhet för trettio dagars tortyr. Det är priset!'' (Brev 15, s. 67.)[9]

Förmodligen var Strindbergs svartsjuka en av orsakerna till missämjan. I ett brev till Harriet Bosse under senhösten 1904 meddelar han: ''Jag är *aldrig* hos slägten. De män som närmast vållat att jag är skild från mitt barn och min hustru — dem känner jag icke.'' (Brev 15, s. 80.) Av en not till detta brev framgår att Strindberg syftar på familjen Philp samt att Strindbergs svartsjuka riktades både mot systersonen Henry von Philp och systerdottern Märtas fästman Hugo Fröding.[10] Bland Carlheim-Gyllenskölds efterlämnade papper finns en mängd samtal nedtecknade med olika personer som kände Strindberg och kunde belysa hans karaktär. Där finns bl.a. ett samtal med Henry von Philp från 8.7.1912 refererat, vari denne för Carlheim-Gyllensköld återger två episoder från sommaren 1904 på Furusund. Den första skildrar en segeltur Henry von Philp företog tillsammans med Harriet Bosse som resulterade i att de kom sent hem. Strindberg hade stängt sin hustru ute och hon fick hjälpas in genom fönstret. Philp framställer Harriet Bosse som koketterande och flirtig, men bedyrar: ''[...] jag rörde aldrig vid henne någonstans, inte tagit i henne, inte kysst henne''. Man kan nog inte utesluta att Philp färgar skildringen en aning till sin egen fördel. Den andra episoden kan kasta ljus över Strindbergs avfärd från Furusund. Henry von Philp berättar:

Kring kaffebordet på Furusund sommarn 1904. Fr. v. Harriet Bosse, som håller dottern Anne-Marie i handen, August Strindberg, Hugo von Philp, Anna von Philp och Henry von Philp. Fotografiet är taget av Anna-Lisa von Philp (sedermera gift Wierth). Originalkopior hos Clarence von Philp och John Wierth. På Kungliga Biblioteket finns en kopia av samma fotografi, där högra delen med Henry von Philp saknas. Det är sannolikt Strindberg som klippt bort honom.

— Och hon stämde möte med mig om morgnarne, kl.7, och vi gick ut och gick.
Och så en vacker dag så kom det någon efter oss: och då var det morbror: Då sa han: jag vill tala litet med dig [struket: ''Harriet''],— — — Henry går före — — —

Då darrade han som ett asplöf — — —
Och om en stund kom hon och sa': ''nu är det slut mellan oss''.
Och en vecka senare reste morbror in, och lemnade henne ensam qvar; och så gick jag dit, och hon bjöd mig på konjak i soffan, och vi spelade kort.[11]

Efter Furusundsvistelsen gästspelar Harriet Bosse i Helsingfors och under tiden bor Anne-Marie hos sin far. I oktober fullbordas skilsmässan. Strindberg och Harriet Bosse besöker varandra mindre ofta, men firar julen tillsammans. Därpå tycks umgänget bli intensivare. Sommaren 1905 tillbringar Harriet Bosse tillsammans med dottern i Hornbæk i Danmark, där hon tidigare varit med Strindberg. Denne, som hyrt Täckholmen på Furusund, söker förgäves locka dit dem:

Jag sitter på vår bröllopsö! Det vackraste, renaste, lugnaste jag sett. Som ett bo för måsar, der man är gömd. [...]
Skyr Du menniskor så är här gömstället! Man ser haf, bostäder, menskor men ingen ser en!
Säg ett ord på telegraf om Du längtar norrut.
Täckholmen är stort som en famn och vänligt! (Brev 15, s. 131)

När Harriet Bosse avböjer erbjudandet, skriver Strindberg:

Dermed har Furusund förlorat sitt intresse för mig. I början genast voro Ni här; det syntes på rummen. Jag väntade höra Lillans små trippande steg öfver den vackra bron; jag lät uppmåla den stora gungan; hissade — lärde mig hissa min nya, min första Svenska flagg, rena, (utan Kainsmärket!) 2 meter; alla farligheter undanröjdes; japanska lyktor i öppna sjöverandan — — — Nu har jag på fjorton dagar konsumerat Furusund — jag äter fort!
Har ingen bekant här; går endast ut på morgonen, möter ingen! [...] Axel och Gemål en lördag — Söndag. Beethoven — slappgask — unionskris.
Hugo Fröding och Märtha i Söndags middag! Alles!
Den 1e Augusti flyttar jag in, Har dränkt i hafvet hvad dränkas skulle.
Besökte Isola en morgon. Der fans ingen, och intet! Inte ens Lillan! Slut! Borta! (Brev 15, s. 133)

Inför avresan från Furusund antyder Strindberg att den ensamma sommaren kan vara något att utnyttja litterärt:

Sommarn är alltså slut, nästa lördag flyttar jag in.
Fyra veckor i allt; enkelt fängelse, fått tala endast en gång i veckan.
Axel och hustru här i går! Pianot var sönder! Ingen musik!
Men jag har lefvat med Er här, allt var gjordt för Er — jag kanske skrifver en vacker bok om denna séjour. (Brev 15, s. 141 f.)[12]

Harriet Bosse förklarar i en kommentar till Strindbergs brev att hon undvek ett Furusundsbesök, då hon led av att bandet aldrig kunde slitas. Hon försökte därför hålla sig kvar i Danmark.[13]

Hösten 1905 gästspelar Harriet Bosse på Stora teatern i Göteborg och Anne-Marie får åter bo hos sin pappa. Breven från Strindberg till f.d. hustrun duggar tätt. När Harriet Bosse därpå företar en studieresa till Tyskland bor dottern i stället hos sin moster Inez Ahlquist, men hälsar ofta på hos pappa. Ett av breven till Harriet Bosse under denna tid (12.12.1905) kan tolkas som en ansats till planläggningen av *Taklagsöl*. Strindberg skriver:

> [...] kan icke skrifva af brist på uppmuntran, men grundar nya former för mitt lifs drama, som blir liksom min Faust, om jag får lefva!
>
> I dag tisdag förmiddag har jag känt som om Du led, och jag har i minnet genomlefvat våra vackraste scener, beklagat ditt öde med mig och önskat Dig allt godt! (Brev 15, s. 214)

Under julen samlas hela familjen igen. På våren återupptas umgänget mellan föräldrarna, men ett par gånger antecknar Strindberg i dagboken att han inte stannar över natten hos Harriet trots att hon erbjuder honom (13 och 14.1.1906).

Två händelser i början av året återspeglas i hög grad i *Taklagsöl*. Det hus som byggs på Narvavägen 30 bredvid Strindbergs bostad vid Karlaplan står färdigt. Detta hus kom att skymma Narvavägen 33, där Carl Gustaf Wrangel, Siri von Essens förste make, bodde och vars fönster enligt det ovan citerade brevet till Schering syntes från Strindbergs sängkammare.[14]

Den 18 januari 1906 avled svågern Hugo von Philp och Strindberg beskriver två dagar senare i dagboken hans sista stunder:

> Anna berättar: att Hugo P. nu ligger lik med ett lugnt ansigte, och med ett förnöjdt leende som han aldrig hade i lifvet. Han ser yngre ut än då han dog.
>
> Hans sista var sådant: 24 timmar på sängkanten sittande skrek han under plågorna: Anna hjelp mig! slutligen tröttnade han och sade: ''det är sommar ute, jag vill sofva.'' Så lade han sig ner och ''somnade.''. Blef först som ett barn i ansigtet.

Beskrivningen har stora likheter med konservatorns slut i *Taklagsöl*. Att Philps död varit ett av incitamenten till berättelsen bekräftas av ett brev till Harriet Bosse, där Strindberg ber om ursäkt för att han hämtat stoff till *Taklagsöl* ur deras äktenskap:

> Jag har länge tänkt skrifva till Dig om det Du vet; och jag har tänkt säga: förlåt, men jag rådde inte för det. Jag kan inte ångra det som måste ske. Jag hade tänkt skildra, som jag berättade: Gyllensköld och Guinchard sökande sina barn, plus Philps död. Men liksom gubben i David Copperfield som alltid återkom till Carl I, så återkommer jag alltid till det käraste ämnet. Så är det, kan inte hjelpa't, men så ligger det jordadt, och man är inne i ett nytt! (Brev 15, s. 284 f.)[15]

Man kan alltså anta att Strindberg påbörjade *Taklagsöl* i slutet av januari eller i början av februari. Tidskriften *Hvar 8 Dag* hade genom redaktör Olof Rubenson bett Strindberg om en originalberättelse.[16] Under den period då Strindberg författade *Taklagsöl* innehåller dagboken både anteckningar som ''Telefon från *Harriet som jag ej besvarade*. Kände som om det var slut. Kolmörkt'' (28.2) och ''*Harriet* telefonerade och bjöd sig till qvällen. Hon kom: det blef ljust igen'' (1.3). Den 5 mars far Harriet Bosse till Finland för gästspel. Anne-Marie bor hos moster Inez, men besöker pappa så gott som varje dag (Brev 15, s. 231). Den 17 mars är berättelsen åt *Hvar 8 Dag* färdig och Strindberg gör följande kommentar i sin dagbok:

> Slutade berättelsen åt Hvar 8e Dag. ''Egendomliga sammanträffanden'' I denna berättelse skildrar jag hur hjelten klämmes ihjäl af en ryttares häst på Djurgården. I förrgår klämdes Riksmarskalken von Essen af en ryttares häst på Djurgården. Hans stallknekt synes nu ensam rida på Sirishofsvägen, och han betraktade mig med vreda blickar nu efter olyckan — Item: Skref i samma berättelse om hur balerna och musiken upphört i våningen under mig. Straxt derpå blef det bal; alldeles som om de hört, eller läst hvad jag skrifvit. Item: skref i dg om en röda kors sköterska. I dag kom Anna och berättade om den röda kors som skött Philp nu sist, och om syster Elisabeth (Jfr. i berättelsen.) [...]
>
> I samma Berättelse (Taklagsöl) har jag i början berättat att *han* går till grannen och lånar telefon. Detta hände mig i fjol våras, nu, när jag skrifver, kommer grannens fru (Hök), och lånar min telefon, för första gången på fem år.

II. FÖRARBETEN

Förarbetenas förvaringsplatser

De anteckningar och utkast som går att knyta till framväxten av berättelsen *Taklagsöl* återfinns i Nordiska museets deposition på Kungliga Biblioteket, kallad SgNM.[1] Denna deposition omfattar Strindbergs efterlämnade papper, som är fördelade på 69 kartonger med signum SgNM A.1—35, B.36—52, C.53—67 samt ytterligare ett par kartonger, kuvert, portföljer, almanackor etc. med beteckningarna SgNM D.68—106 och E.1—24.[2] Samlingen kallas ''Gröna säcken'' efter Strindbergs benämning på den kappsäck av tyg i vilken han brukade förvara sina manuskript och förarbeten under resorna i Europa.

I kartongerna 1—9 befinner sig de flesta litterära utkasten. Dessa är till största delen nedskrivna på Lessebo bikupa i folio- eller kvartoformat, men även andra papperssorter, t.ex. Manilla, ett gult konceptpapper, och Lessebo post, är väl representerade. Texten är i allmänhet skriven med bläck, men inte sällan bearbetad med blyerts eller färgpennor.

Papperens nuvarande inbördes ordning är emellertid inte den ursprungliga. Den tillkom i samband med överflyttandet från Nordiska museet 1922 och upprättades av dåvarande föreståndaren vid handskriftsavdelningen, Oscar Wieselgren. Denne påbörjade även en förteckning, som avslutades av Arvid Bæckström, arkivarie vid Nordiska museet. De efterlämnade papperens ordning vid Strindbergs död finns bevarad i en annan förteckning som gjordes på arvingarnas uppdrag av professor Carlheim-Gyllensköld. Margareta Brundin, bibliotekarie vid Kungliga Bibliotekets handskriftsavdelning, har återupptäckt denna förteckning som ingår i Carlheim-Gyllensköldsamlingen (nr 29), skänkt till Kungliga Biblioteket 1935. I en uppsats har hon redogjort för dessa båda förteckningars tillkomst och principer, samt påbörjat en rekonstruktion av en av kartongerna (I.C.2) för att se hur Wieselgrens ordning stämde med den av Carlheim-Gyllensköld förtecknade. Hon kunde visa att Wieselgrens ingrepp i den ursprungliga ordningen var betydande, något som bekräftas vid en rekonstruktion av var förarbetena till *Taklagsöl* tidigare legat.[3]

Större delen av det litterära och vetenskapliga materialet förvarade Strindberg i 51 Åtvidabergskartonger, som stod i ett valnötsskåp med glasdörrar. Carlheim-Gyllensköld signerade dessa kartonger efter deras placering i hyl-

lorna. Förarbetena med anknytning till *Taklagsöl* fanns i kartonger med beteckningarna: I.B.2, I.C.2 och I.C.3.[4] Dessutom låg ett tjugotal förarbeten i den s.k. Lejonportföljen och ett i Kinesiska portföljen i en chiffonjé. Enligt en anteckning i Carlheim-Gyllenskölds förteckning låg den förra portföljen alltid framme på skrivbordet. Texten ''Inskjutning i Taklagsöl'' befann sig på vinden, som hörde till Strindbergs bostad på Karlavägen 40.

Nu är materialet med anknytning till *Taklagsöl* huvudsakligen fördelat på fyra kartonger i SgNM: 3 ''Dramatik'', 4 ''Dramatik. Planer. Utkast'', 6 ''Uppsatser på franska, Prosafragment, novell- och romanutkast m.m.'' och 9 ''Planer. Saml. Anteckn. Dram. Roman.''[5]

Varje enhet i kartongerna 1—9 är sedan 1982 försedd med nummer efter kartongen samt dess ordningsnummer inom omslaget, t.ex. 1:2,3 (kartong 1, omslag 2, enhet 3).[6] Dessa signa anges nedan inom parentes vid respektive enhet som tas upp till behandling. När det kan anses relevant för bedömningen av dess tillkomst redovisas också placeringen enligt Carlheim-Gyllenskölds förteckning.

Olika kategorier av förarbeten

Det är nödvändigt med en kommentar till terminologin som används i det följande. I Gunnar Olléns avhandling, *Strindbergs 1900-talslyrik*, som innehåller en grundlig genomgång av det material i Gröna säcken som hör samman med *Ordalek och småkonst*, kallas t.ex. allt med anknytning till ''Trefaldighetsnatten'' för ***manuskript***.[7] Begreppet inrymmer såväl dramfragment och dikttexter i olika utvecklingsstadier som utkast till intrig samt person- och motivförteckningar. I denna avhandling används termen manuskript i en mer inskränkt bemärkelse om tryckmanuskript och andra texter som inte har karaktär av utkast eller uppslag och som består av löpande text utformad så att den av Strindberg från början tycks avsedd att tryckas. Till denna kategori räknas även fullbordade diktmanuskript i olika versioner samt ofullbordade manuskript som befinner sig i olika stadier, dvs. fragment. Denna definition av manuskript är i sin tur hämtad från den praxis som finns vid Kungliga Bibliotekets handskriftsavdelning och som avspeglar sig t.ex. i ''Katalog över 'Gröna säcken' på Kungliga Biblioteket. Del 1 (kartong 1—9)''.[8] Motsvarigheten till Olléns vidare beteckning ''manuskript'' blir här närmast ''förarbeten'', som omfattar alla typer av manuskript, utkast, anteckningar, verkförteckningar osv. som hör samman med ett verk, fullbordat eller ofullbordat.

Det kan vara lämpligt att i detta sammanhang definiera de olika kategorier av förarbeten som förekommer i samband med *Taklagsöl*. ***Utkast*** kallas de texter som innehåller mer eller mindre utförliga planer till verket och rör figurgalleri, uppbyggnad, intrig, motiv eller tema, t.ex. personförteckningar, scenerier, scenplaner, aktindelningar, kapitelindelningar eller intrigskisser.

Dessa utkast kan ligga nära det färdiga verket eller innehålla för berättelsen ovidkommande inslag. Ett par ***dramautkast*** föreligger också; i det här fallet sådana som föregår berättelsen och visar att Strindberg ännu inte var säker på hur han skulle utforma sitt motiv. En annan kategori, som är väl representerad, är ***anteckningar***. Dessa kan ibland vara svåra att skilja från utkast. En anteckning begränsar sig till enstaka företeelser i ett verk och återfinns ofta i förteckningar över uppslag till olika verk. *Taklagsöl* förekommer också i en del ***verkförteckningar***. Det är förteckningar över redan tryckta verk (uppgjorda inför någon tänkt nyutgåva), över planerade verk under samlingsbeteckningar som ''Kammarspel'' eller under rubriker som ''Pengar'', som förtecknar väntade inkomstkällor. I ett par fall består texten endast av en ***titelrubrik***. Till berättelsen hör också den ***inskjutning*** som emellertid aldrig infördes i *Taklagsöl*.

Sammanlagt kan förarbetena till *Taklagsöl* uppskattas till ett 30-tal enheter. Om man även medräknar sådana som har enstaka motiviska eller idémässiga likheter med *Taklagsöl*, utan att de säkert kan knytas till berättelsen, får man ytterligare ca 20 enheter. Det är inte troligt att dessa förarbeten från början varit avsedda att ingå i en och samma berättelse. Vid ett närmare skärskådande av materialet visar det sig nämligen att *Taklagsöl* tycks rymma ursprungligen helt skilda uppslag. Därför kan det vara befogat att redovisa utkasten, anteckningarna osv. i sina respektive motivkretsar. Innan jag övergår till att beskriva förarbetena måste några ord sägas om svårigheterna att datera dem.

Dateringsproblemen

Två viktiga hjälpmedel vid dateringen av förarbetena är naturligtvis Strindbergs brev och *Ockulta dagboken* som båda innehåller direkta uppgifter av författaren. En viss försiktighet med den senare kan vara befogad, då det är uppenbart att Strindberg vid flera tillfällen tillagt uppgifter om påbörjande och avslutande av verk vid ett senare tillfälle. Dessa båda källor ger inte bara uppgifter om fullbordade verk och litterära planer, utan också om händelser som sedan återspeglas i förarbetena. Förutom ur dessa källor kan man erhålla information i andra hand ur den rika floran av memoarer, biografier och minnesartiklar, där tillförlitligheten får bedömas från fall till fall.

De papper av märket Lessebo bikupa som har vattenstämpel med årtalet angivet ger en terminus post quem — en tidpunkt efter vilken texten är nedskriven. Lessebo bikupa inköptes arkvis i relativt stora kvantiteter åt gången. Varje ark hade dubbelt folioformat och var vikt på mitten. På det ena foliobladet fanns i vattenstämpeln bikupemärket med angivande av årtal, men på det andra endast firmamärket ''Lessebo''. Oftast skar Strindberg itu arket och erhöll två folioblad, men ibland delades det i fyra delar, vilket innebar att

endast ett av fyra blad hade märke med årtal. Originalmanuskriptet till *Taklagsöl* är skrivet på Lessebo bikupa i kvartoformat med årtalen 1901 och 1903 i vattenstämpeln. Dessa årtal är också vanliga i de Lessebopapper som använts till novellens förarbeten.

Carlheim-Gyllensköld gör i sin förteckning diverse dateringsförsök, bl.a. baserade på handstil och vattenstämplar, men de måste betraktas som otillförlitliga. Vid registreringen av ett utkast med rubriken ''**Väntan**'' (3:2,3; Lessebo bikupa 1898), som hör till ''Korridordramat'' med anknytning till *Ett drömspel*, skriver Carlheim- Gyllensköld: ''Det är en äldre stil af Sg! petig som Infernoperiodens. trol. Drömspelet begynt då i Lund!''[9] Av Ockulta dagboken framgår det att Strindberg tog fram ''Korridordramat'' och ''Bosättningen'' (3:16,1—4; Lessebo bikupa 1900) den 22 augusti 1901 och i september torde han varit igång med författandet av *Ett drömspel*.[10]

Carlheim-Gyllensköld har en förbryllande tendens att ibland betrakta vattenstämpelns årtal som identiskt med textens tillkomstår. I förteckningen över kartong I.C.2 finner man i anslutning till dramfragmentet *Holländarns* manuskript (4:13,9) anteckningen: ''Lessebo: Omslaget 1895; sen 1900 alltsammans. Alltså skrifvet 1900!!! Men planen uppgjord 1895 eller tidigare!''[11] Enligt Martin Lamm tillkom dramat förmodligen sommaren 1902.[12] Konsekvenserna av detta dateringssystem blir uppenbara i *Samlade otryckta skrifter*, t.ex. vid dateringen av första akten i fragmentet *Starkodder Skald*, som — troligen efter vattenstämpeln — fastställs till 1903. Denna datering övertas av Ollén i *Strindbergs dramatik*.[13] Lamm tidsbestämmer, enligt min mening korrekt, till våren 1906 med hänvisning till brev under denna period. Han torde åsyfta breven till Harriet Bosse den 1 och 4 april 1906 (Brev 15, s. 242 f.).[14]

Förarbetenas placering vid Strindbergs död enligt Carlheim- Gyllenskölds förteckning kan ibland vara till hjälp vid ett resonemang om deras tillkomst och samband med andra förarbeten. En del av materialet låg ovanpå kartongerna och annat befann sig ju som nämnts i portföljer. Man måste emellertid vara medveten om att det finns många exempel på att Strindberg förvarade hophörande material på spridda ställen.[15]

Alltför ofta saknas yttre kriterier som kan vara till någon hjälp vid dateringen och man får pröva sig fram med inre. I sällsynta fall går det att finna en tidsangivelse av Strindberg i den aktuella texten. Exempel finns i ett utkast med rubriken ''**Scheol:/På Andra Sidan**'' (3:12,6), där man längst ned läser: ''Hösten 1905. Gipsen från taket; på nya täcket'', vilket alltså ger oss en terminus post quem. En sådan går också att erhålla när Strindberg noterar uppslag som baserar sig på samtidshistoriska händelser. I en förteckning över litterära idéer, som sträcker sig över sex blad (9:5,46; Lessebo bikupa 1900 och 1903) finner man en anteckning om Christian Michelsens utlämnande av sitt lands fästningar, som alltså går att tidsbestämma till unionskrisen hösten 1905.[16]

Förarbetena rymmer inte sällan notiser om personliga upplevelser. ''Den Gröna Fjäriln'' är en titel som återkommer på flera håll (t.ex. 6:2,2, 6:16,38, 9:5,14). I *Ockulta dagboken* 4—6 augusti 1904 kan man läsa om en episod, där en grön fjäril spelar en viktig roll. Strindberg och Harriet Bosse befinner sig på Furusund och är inbjudna till Strindbergs syster Anna och hennes make Hugo von Philp. Vid supén kommer en grön fjäril i Harriets vinglas. Följande kväll, när de åter är inbjudna till familjen Philp, kommer samma gröna fjäril igen och vägrar lämna Harriet. Hon bär med sig fjärilen hem i ett glas. På morgonen är emellertid fjärilen död ''under egendomliga omständigheter'' och Harriet spelar Chopins sorgmarsch på pianot.

Excerpter, litteraturförteckningar och tecken på läsning av ett speciellt verk kan också ge ledtrådar. Både i *Ockulta dagboken* och i breven lämnar Strindberg rikligt med uppgifter om pågående läsning.

Svårare är att tidsbestämma förarbetena med hjälp av de namn på personer som nämns och vilkas relationer till Strindberg går att fastställa. Ett stort antal av dessa förekommer med grekiska bokstäver (troligen av diskretionsskäl), vilket också innebär avvikande stavning, andra är starkt förkortade. Carlheim-Gyllensköld insåg problemet och påbörjade en personnyckel som finns på Kungliga Biblioteket, men den är ytterst ofullständig.[17]

Kronologin inom de mycket nära liggande utkasten bestäms, som vanligt är, av deras förhållande till det färdiga verket. Man får laborera med om det existerar för verket ovidkommande element och se efter var den eller de aktuella episoderna befinner sig i berättelsen. Ett par problem bör påpekas även i detta sammanhang. Det händer att Strindberg får uppslag som återkommer i intervaller, för att så småningom realiseras eller förbli enbart planer. Så t.ex. skriver Strindberg i brev till Karl Otto Bonnier den 27 juli 1884 om sina planer på en trilogi som i dramatisk form behandlar världshistorien och slutar med franska revolutionen (Brev 4, s. 278; jfr SgNM 5:1,1—10). Den 6 april 1889 meddelar han skådespelaren August Lindberg sin idé att med franska revolutionen som ram göra en vandring genom världshistorien (Brev 7, s. 304). På ett förarbete med rubriken ''Scioptikon-Teatern'' (3:1,19) återfinns några rader med samma uppslag intill en förteckning över verk från 1899 till 1903.[18] Slutligen har vi novellen ''Dome-dagar'' i *Historiska miniatyrer* från 1905, som visserligen har stoff från franska revolutionen, men inte längre fungerar som ram i ett dramatiskt projekt, utan är slutberättelsen i ett panorama över historien på prosa.

En annan komplikation är att Strindberg under perioden för *Taklagsöls* tillkomst tycks ha betraktat även sina prosaverk som dramer. Av ett brev Strindberg skrev till Schering den 6 maj 1907 framgår att hans berättelser, noveller och sagor egentligen är dramer som han skrev i episk form, då teatrarna inte ville veta av hans alster.[19] Bland förarbetena finner man flera exempel på att prosaverk först tycks vara tänkta i dramatisk form.

Det är också vanligt att Strindberg försöker dramatisera prosaverk. Oftast stannar det vid en ansats. Det senare gäller t.ex. *Tjänstekvinnans son* (3:18,1—3), *Sankt Gotthards saga* (3:6,8,10), *Svarta fanor* (4:28,1—6) och *Syndabocken* (4:14,1 och 4:14,3—4). Det kan ibland vara svårt att bedöma om ett dramautkast är en ursprunglig dramaplan eller ett dramatiseringsförsök.[20]

En icke oansenlig del av materialet i de litterära kartongerna består av blad med anteckningar och uppslag till flera olika fullbordade eller ofullbordade verk. Omgivande text kan i dessa fall ge hjälp vid dateringsförsöket. Det gäller också den mängd förteckningar över planerade eller färdiga verk som föreligger. Ofta får man dock gå ett steg längre beträffande verk som stannade på planeringsstadiet, och på andra blad söka finna samma rubriker eller liknande stoff, blad som i sin tur är möjliga att datera med yttre eller inre kriterier. Det gäller emellertid också att vara uppmärksam på att anteckningar från olika tillfällen kan samsas på samma blad.[21] Ytterligare en komplikation är att samma företeelse kan uppträda i olika verk. Ett blad med titeln ''**Nya Sagor**'' (6:2,7) innehåller bl.a. uppslaget ''Buddha med Rotskifvan''. En Buddha försedd med rotskiva ur vilken en blomma skjuter upp finns både i *Taklagsöl* (s. 25) och i *Spöksonaten* (SS 45, s. 196 ff.).

Trots dessa svårigheter skall försök att tidsbestämma materialet redovisas. I det följande behandlas förarbeten som har att göra med berättelsens ram, bärande ledmotiv och symboler, för att följas av en genomgång av stoffet ungefär i den ordning det uppträder i berättelsen. Denna framställning kan strida mot utkastens ursprungliga kronologi, men denna är, som redan framgått, mycket svår att fastlägga. Därefter analyseras de närmast liggande utkasten, som ibland har karaktär av stolpmanus. Avslutningsvis redogörs för de förteckningar över verk, titlar och uppslag, där *Taklagsöl* i någon form ingår.

Motivens fördelning på olika förarbeten i Gröna säcken

Innan olika episoder och företeelser i förarbetena till *Taklagsöl* presenteras, kan det dock vara lämpligt att ge en översikt över de blad eller omslag i Gröna säcken där de förekommer. Motiven är i nedanstående tabell huvudsakligen placerade i den ordning de framträder i berättelsen. Förarbeten med osäkrare anknytning till *Taklagsöl* har satts inom parentes.

Vissa uppslag har Strindberg prövat på många olika förarbeten, t.ex. ''Det förlorade barnet'', ''Telefon hos grannen'', ''Grafofonen'' och ''Svarta frun''. När det gäller de två sistnämnda företeelserna visar de många hänvisningarna inom parentes att han förmodligen tänkt inlemma Svarta frun och en grafofon i andra verk än det som sedermera blev *Taklagsöl*. De utkast som återkommer under många episoder (3:12,2, 6:16,38, 6:16,43 och 9:7,45) är också de som ligger närmast berättelsen.

Tid och rum	Livsrevyn	Grafofonen	Besök hos hustrun i stan	Falkensteinmarsch
3:12,2	3:12,2	3:12,6	3:21,14	3:12,2
3:12,6	3:12,6	(3:12,7)	(4,13,3)	3:12,6
	(3:22,17)	(3:22,33)		3:22,19
		(4:27,2)		6:16,38
		(4:27,7)		
		6:16,38		
		6:16,43		

Matematiska sällskapet	Damerna ryttaren hunden	Fienden gröna ögat	Islåren	Husbygget	Det förlorade barnet
6:16,38	3:12,2	3:1,21	3:21,14	3:12,4	3:12,5
	3:12,6	3:11,2	(4:25,3)	6:16,38	3:21,14
	3:22,19	(3:11,3)	(6:2,7)	6:16,43	3:22,19
	6:16,38	3:12,2	(6:2,8)		(3:22,37)
		(9:1,23)	6:16,38		(4:25,4)
		9:7,45	(9:5,48)		6:16,38

Telefon hos grannen	Brevluckan	Herrarna i trappan	Buddha med rotskivan	Grannarnas liv	Le Charme
3:12,2	(4:25,3)	3:21,12	(6:2,7)	3:21,14	9:7,45
3:21,14	(9:5,48)	(4:25,3)		3:21,24	
3:22,19				9:6,10	
(3:22,37)					
(4:25,4)					
6:16,38					
9:6,10					

Gubben Noak	Återföreningen i skärgården	Spökerierna Svarta frun	Ny krasch med hustru och släkt	Den ensamma sommaren
9:5,33	(3:22,57)	(3:22,33)	(3:22,50)	3:12,2
	(4:27,2)	(4:27,2)	(4:13,3)	3:21,14
	6:16,43	(4:27,3)	6:3,3	6:16,38
	(9:5,23)	4:27,5	6:16,43	6:16,40
		(4:27,6)	(9:5,23)	6:16,43
		(4:27,8)		
		(6:2,2)		
		(6:4,1)		
		6:16,42		
		6:16,43		
		(9:5,14)		

På andra sidan	Jobs vänner	Taklagsöl firas	Verkförteckningar	Titelrubriker
3:12,5	(6:3,6)	6:16,38	1:1,29	3:11,2
6:16,38	9:1,43	9:7,45	(3:1,10)	(3:11,3)
6:16,43	9:5,46		3:1,17	27:6,19
9:5,46			3:1,21	
9:7,45			(6:2,2)	
			6:16,39	
			(7:2,2)	

Livsrevyn i förarbetena till olika verk

Ramhandlingen i *Taklagsöl* utgörs av att huvudpersonen, konservatorn, efter en olycka ligger till sängs och under påverkan av morfin tänker tillbaka på sitt liv. Novellen avslutas med hans död. Det psykologiska fenomen som innebär att man inför döden reminiscerar sitt liv har kallats livsrevy. Söker man efter tecken på livsrevyer bland utkasten, finner man företeelsen tidigast i dem som har anknytning till Damaskustrilogin och *Advent*. På ett utkast rubricerat ''**Ålen**'' (9:5,26) är texten indelad i ''akt IV'' och ''akt V'' med stoff som man sedermera möter i dessa dramer.[22] Under fjärde akten, som huvudsakligen erinrar om *Till Damaskus II*, står: ''Hålvägen. *Hela lifvet drar förbi*'', vilket torde ha resulterat i den scen där Den Okände ser personer, som han försyndat sig emot, passera (SS 29, s. 224 ff.). I ett utkast med överskriften ''Dramer'' (4:20,13) återfinns en uppräkning av spökerier liknande dem som förekommer i *Advent* (SV 40, s. 54 ff.) med bl.a. frasen ''Lifvet drar förbi i bilder''.

Bland dramaplanerna till *Carl XII* ligger också ett blad med kommentaren ''Hela Lifvet drar förbi'' (2:6,20). Scenen med livsrevyn är förlagd till akt V i utkastet, försiggår i ''Fredrikshall'' och är alltså förknippad med konungens död. I det färdiga verket lyder Swedenborgs replik om Carl XII strax innan denne går upp i löpgraven och blir nedskjuten: ''Se hur han ligger och stirrar i elden! Ett stort rikt liv drar förbi'' (SS 35, s. 211). Ett utkast med rubriken ''**Myrdhin**'' (3:20,4; Lessebo bikupa 1903) återger Merlin-sagan. Merlin är son till en nunna och en djävul, vilket innebär att han slits mellan det onda och det goda. Han besitter magiska egenskaper och är diktare. Man igenkänner gestalten i Stig i novellen ''Sagan om Stig Storverks son''. Merlin minns aldrig de dikter han skapat, men ''I dödsstunden först börja alla dikterna slå upp, på en gång som ett sjungande panorama''. I den historiska novellen går Stig i slutet upp på ett bål och inför döden kväder han ''stort och starkt, hela livets saga med bragder och brott'' (SS 43, s. 52).[23] Genom dessa två utkast blir man alltså uppmärksammad på ytterligare exempel på livsrevyn hos författaren. I båda fallen kommer fenomenet att utgöra ett slags sammanfattning av hjältarnas strapatsrika liv inför döden.

Intressantare är dock förekomsten av utkast till ett par monodramer som aldrig fullbordades, men vars planer kan tidsbestämmas till hösten 1905. Av breven till Harriet Bosse framgår att Strindberg under denna tid planlägger monodramer, där hon skall framträda (Brev, 15, s. 170, 174 f., 188, 194). Utkast till två av dessa finns bevarade: ''Maria Stuart'' (5:7,1 och 4—9) och ''Indras Dotter'' (3:4,1—5). Det förra dramat stannade vid ett fragment, ett vackert lägg på 34 blad sammanbundet med ett svart och ett rött sidenband, färglagd titel, rubrikerna ''Personer'', ''Sceneri'' och en entréreplik av Maria Stuart (5:7,10; Lessebo bikupa 1900).[24] Av fem blad med planer till mo-

nodramat finns ett, där handlingen tilldrar sig i fängelset enligt följande: ''När döden nalkas, rinner hela lifvet förbi. Hon genomlefver sitt förflutna i fantasier'' (5:7,6). Därpå följer en indelning i 1a — 5e scenen eller akten, där i tur och ordning Frans II, Darnley, Bothwell och Elisabeth framträder. Under ''5e'' saknas text. Längre ned framgår att de personer Maria Stuart minns framträder som skuggor. Tanken glider lätt över till ''Skuggornas procession'' i *Advent*. Här är det emellertid fråga om att greppet med livsrevyn omfattar hela dramat och utgör dess uppbyggnad — som i *Taklagsöl*.

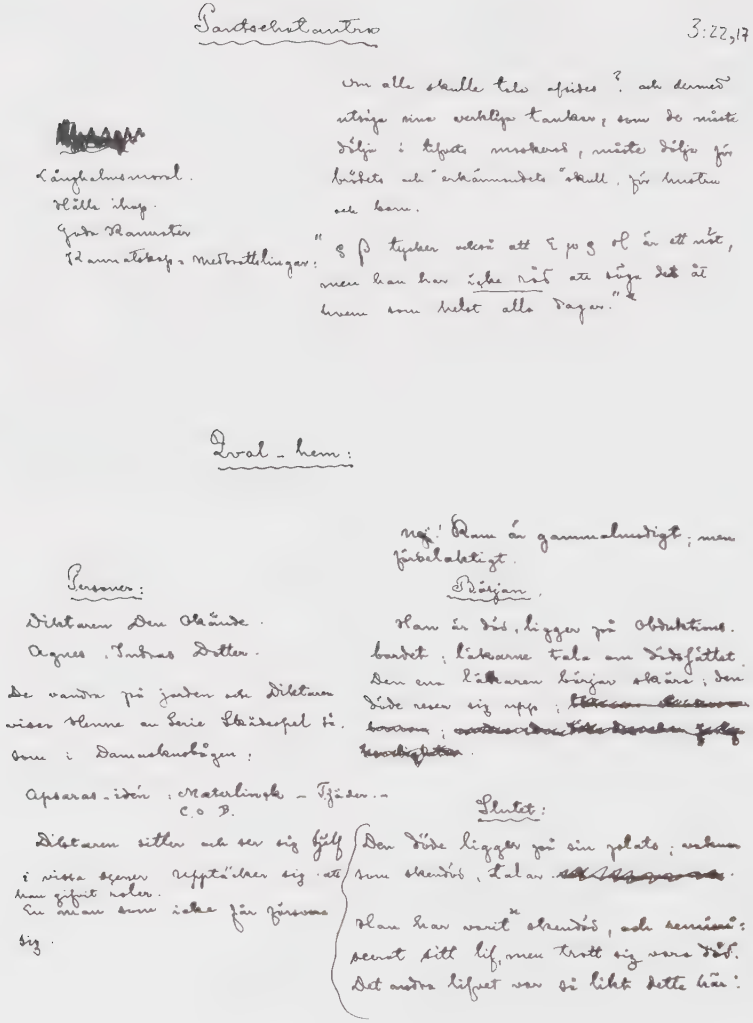
Planerna till ''Indras Dotter'' är också så omsorgsfullt utformade, med inramningar och rubriker i färg, att man vid första påseendet skulle tro att det rörde sig om ett färdigt manuskript.[25] Repliker saknas, men texten anger mycket tydligt akt för akt vad som skall tilldra sig på scenen. På ett omslag (3:4,1 + 5; Lessebo bikupa 1903) presenteras de prövningar Indras Dotter skall möta i de olika akterna: ''Skolan/ Flickan och Friarne./ Äktenskapet och Köket./ Barnen och Barnkammaren./ Enkan och Ensamheten/ Slutet med Döden''. I femte akten känner vi igen idén från defilén i slutet av *Ett drömspel*. Texten lyder:

> Enkan — Ensamheten. *Reflexionsspegeln.*
> Lifvets revy. Alla ungdomsvänner gå förbi.
> Faddergåfvorna, Skallran.
> Dockorna, Skolböckerna, Kärleksbrefven, Ringarne,
> Blommorna, Brudkronan och Slöjan, Dopklädningen, Första Kängorna; Porträtten. —
> Visan: Valsen —
>
> **Tablå:**
> På gröna bänken kyrkogården. Döden.
> Grafvarne — αχσελ χαρλοττ ['Axel Charlott']. (3:4,4)[26]

Scenen går att jämföra med den typ av minnesrapsodi som beskrivs i ''Ett halvt ark papper'' (SS 38, s. 55 ff.) och i ''I Vindskontoret'' (SS 47, s. 798 f.), där tingen får symbolisera livshändelserna.

Det överraskande är inte att fenomenet livsrevy återfinns i en omarbetning av *Ett drömspel* — pjäsen uppfördes inte förrän våren 1907 — utan att det upprepade gånger förekommer som dramatiskt grepp i utkasten innan det fick sin fullödiga utformning några månader senare i novellen *Taklagsöl*.

Ett annat av utkasten som har anknytning till ''Indras Dotter'' är rubricerat ''**Pantschatantra**'' och ''**Qval-hem**'' (3:22,17; Lessebo bikupa 1903).[27] Det företer vissa likheter med *Taklagsöl*. Texten under den förstnämnda rubriken innehåller uppslag utan samband med verket, men under ''**Qval-hem**'' står följande text:



Utkast till ''Qval-hem''. Överrankningen högst upp till vänster är gjord med blå penna. Där har troligen stått ''Tjenare''. Den överrankade texten under ''Början'' kan möjligen tolkas ''läkaren sticker ner honom; emedan [?] den döde [oläsl. ord] förtiga hemligheten''. Överrankningen under ''Slutet'' har ej varit möjlig att tolka. Originalet på Kungliga Biblioteket, SgNM 3:22,17.

Personer:
Diktaren Den Okände.
Agnes, Indras Dotter.

De vandra på jorden och Diktaren visar Henne en Serie Skådespel såsom i Damaskusbågen:

Apsaras-idén: Mæterlinck — Tjäder. — C.o.B.

Diktaren sitter och ser sig Sjelf i vissa scener. Upptäcker sig: att han gifvit roler.
En man som icke får försvara sig.

nej! Ram är gammalmodigt; men fördelaktigt.

Början.
Han är död, ligger på Obduktionsbordet; läkarne tala om dödssättet. Den ena läkaren börjar skära; den döde reser sig upp; [kraftigt överrankad text.]

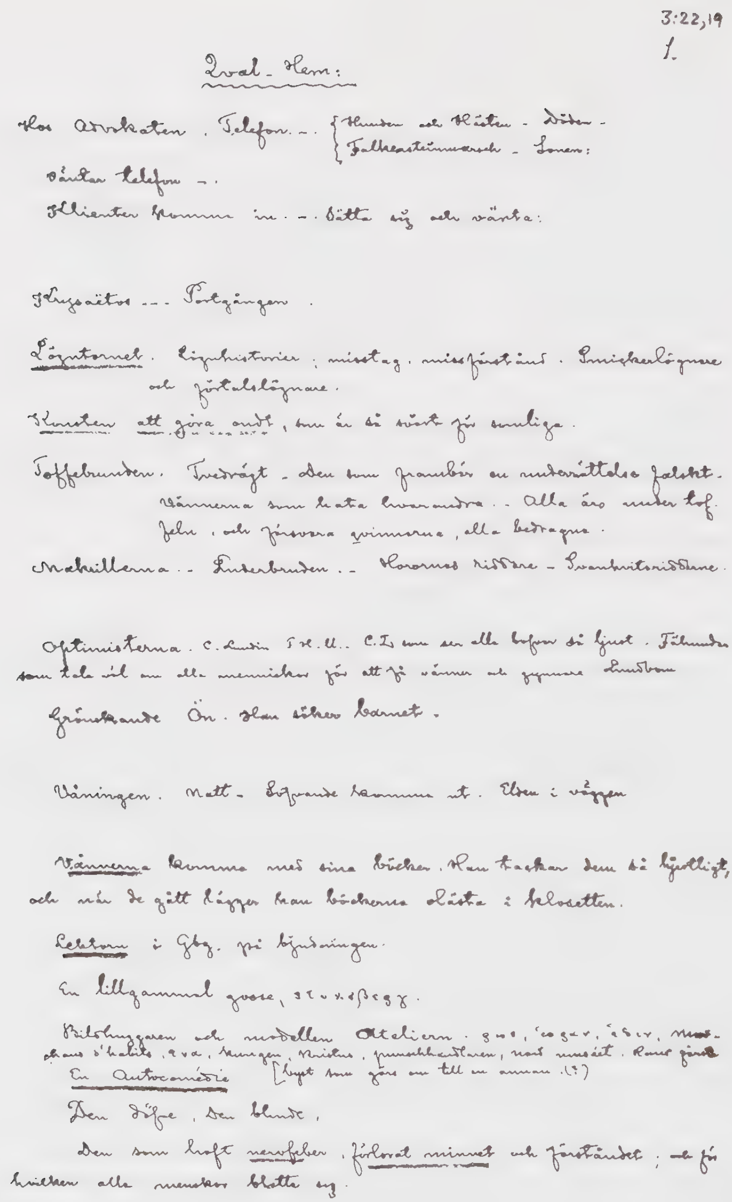
Slutet:
Den döde ligger på sin plats; vaknar som skendöd, talar. [kraftigt överrankad text.]

Han har varit skendöd, och reminiscerat sitt lif, men trott sig vara död. Det andra lifvet var så likt detta här![28]

Namnet ''Qval-hem'' finner man i *En blå bok I* på flera ställen (SS 46, ss. 10, 39, 52, 58, 81, 91), där det närmast motsvarar underjorden eller kanske snarare helvetet på jorden.[29] ''Qval-hem'' har Strindberg förmodligen hämtat från den isländska kristna 1200-talsdikten ''Sólarljód'', Solsången, som han läst i Arvid August Afzelius' *Swenska folkets Sago-Häfder*. Diktens avdelning VI handlar om ''de osaligas plågor i Qvalhem, som också kallas Hels boning eller Helwete''.[30]

Det är inte helt säkert att de två spalterna under ''**Qval-hem**'' hör samman, men skriftbilden tycks tyda på det. Avsnittet under ''**Slutet**'' är avskilt från vänster spalt med en klammer, kanske för att hålla texterna isär i de båda spalterna som nästan går i varandra. I alla händelser kan man hänföra texten i den vänstra spalten till monodramat Indras Dotter med, som synes, inblandning av Den Okände från Damaskustrilogin. Den högra spalten påminner med sin ram och sitt motiv, en man som ligger för döden, om *Taklagsöl*. Det tycks emellertid vara osäkert om mannen redan är död eller endast skendöd.

Misstanken att denna text kan vara en tidig skiss till ramen i *Taklagsöl* bekräftas av ett annat utkast med titeln ''**Qval-Hem**'' (3:22,19), vilket inleds med följande text: ''Hos Advokaten. Telefon. —. [klammer] Hunden och Hästen — Döden —/ Falkensteinmarsch — Sonen:/ Väntar telefon —./ Klienter komma in. —. Sätta sig och vänta:''. Resten av sidan är täckt med text, som innehåller olika uppslag av vilka endast ett: ''Grönskande Ön. Han söker barnet'' går att hänföra till berättelsen. I den citerade texten känner vi igen orsaken till konservatorns tillstånd, olyckan som förorsakats av en hund


3:22,19
1.

Qval-Hem:

Hos Advokaten. Telefon. -- {Hunden och Hästen - Döden - / Falkensteinmarsch - Sonen:
Väntar telefon --.
Klienter komma in. -- sätta sig och vänta:

[illegible] --- Portgången.

Lögntornet. Lögnhistorier; misstag, missförstånd. Smickerlögnare och förtalslögnare.

Konsten att göra ondt, som är så svårt för somliga.

Toffelbunden. Tvedrägt - den som frambär en underrättelse falskt. Vännerna som hata hvarandra. -- Alla äro under toffeln, och försvarar qvinnorna, alla bedragna.

Makrillerna.. Enkebruden.. Horornas riddare - Svanhvitsriddare.

Optimisterna. C. Lundin. F.v.U.. C.L. som ser allt bofven så gjort. Filander som tala väl om alla menniskor för att få vänner och gynnare Lundbom

Grönskande Ön. Han söker barnet.

Våningen. Natt - Sofvande kommer ut. Elden i väggen

Vännerna komma med sina böcker. Han tackar dem så hjertligt, och när de gått lägger han böckerna olästa i klosetten.

Lektorn i Gbg. på bjudningen.

En lillgammal gosse, [illegible].

Bildhuggaren och modellen Ateliern. [illegible]
En Autocomédie [Något som görs om till en annan.(?)]

Den döfve, den blinde,

Den som haft nervfeber, förlorat minnet och förståndet; och för hvilken alla menskor blotta sig.

Utkast till ''Qval-Hem''. Understrykningarna är gjorda med brun penna. Originalet på Kungliga Biblioteket, SgNM 3:22,19.

och en häst, telefonsamtalet han inväntar för att få reda på var sonen befinner sig, samt ledmotivet ''Falkensteinmarsch''. I berättelsen försiggår inte väntandet hos någon advokat med klienter, utan hos en granne, som är arkitekt. Bland övriga uppslag på detta utkast står även ''Krysaëtos — — — Portgången'', men det behöver inte betyda att det skulle ligga före ''Chrysáëtos'' i ''Trefaldighetsnatten''. Motiv från denna dikt finns även på ett annat utkast med titeln ''Huset Babel'' och underrubrik ''(Scheol.)'' (4:25,3), vilket rymmer uppslag med anknytning till såväl ''Pintorpa-fruns julafton'' som *Taklagsöl*.

Det bör även framhållas att de båda utkasten ''Qval-hem'' enligt Carlheim-Gyllenskölds förteckning låg i samma kartong med beteckningarna: I.B.2,5 och I.B.2,19.

Scheol

Förutom i det nyss nämnda utkastet ''Huset Babel'' föreligger åtskilliga förarbeten som innehåller ''Scheol'', ibland som rubrik eller underrubrik. Begreppet återfinns särskilt i förarbeten som tillkommit i perioden kring författandet av *Taklagsöl*. För att få en uppfattning om berättelsens framväxt är det viktigt att klargöra vilken mening Strindberg lade i benämningen ''Scheol''.

Scheol förklaras i uppslagsverken som: ''hebréernas benämning på dödsriket'' (Nordisk Familjebok, 2:a uppl.) och ''den gamla israelitiska beteckningen för dödsriket, där de döda förde en skugglik tillvaro, oftast i en sorts dvala, ur vilken de dock vid vissa tillfällen kunde väckas upp'' (Svensk Uppslagsbok, 2:a uppl.). I *Gamla Testamentet* beskrivs dödsriket som en stad med portar där glömska och tystnad härskar.[31] Strindberg ger i ett förarbete (3:12,1) några förklaringar till ''Scheol'' inom citationstecken: ''Der man icke ens minnes Gud eller åkallar hans namn'', ''Stillhetens och glömskans land'' och ''Med kamrar och portar''.

Scheol finns också nämnt på ett par ställen i *En blå bok I*. I avsnittet ''Eviga straff'' diskuteras helvetesläran före kristendomen: ''[...] greker och romare kände Hades och Tartaros med raffinerade straff, judarne ägde Scheol och Gehenna, de glada japanerna stå icke efter Dante''. (SS 46, s. 32 f.) Scheol uppräknas alltså bland strafforterna, men hålls isär från Gehenna. I det därpå följande avsnittet ''Ödeläggelsen'' beskrivs den otrogne som drabbas av en osalighetskänsla. Eftersom han inte förstår att det är Gud som förföljer honom ''kommer han i Scheol eller dårhuset'' (SS 46, s. 33).

I ett brev till Schering angående *Spöksonaten* skriver Strindberg: ''Jag har lidit som i Kama Loka (Scheol) under skrifningen och mina händer ha blödit (bokstafligen)'' (Brev 15, s. 354). Här jämförs Scheol med Kama Loka, som är den teosofiska benämningen på första anhalten i dödsriket, där själen befrias från de animala begären i avvaktan på sin ''andra död''.[32]

Scheol i förarbeten till historiska verk

Scheol förekommer i utkast som har samband med Merlin-sagan. Ett tiotal förarbeten med detta motiv finns bevarade. De är skrivna på Lessebo bikupa med så skilda årtal i vattenstämpeln som 1894, 1895, 1900 och 1903 (3:20,1—10). Tydligen härstammar planerna från olika tillfällen. I *Ockulta dagboken* den 10 juli 1897 har Strindberg antecknat: ''Har i dag packat in Kemi och ockultism samt anlagt Merlin. (Som blef 'Till Damaskus'; först kallad Robert le Diable)''.[33] Merlinmotivet, som det utformats i utkasten, har tidigare sammankopplats med den historiska novellen ''Sagan om Stig Storverks son''. De senare Merlin-utkasten bör ha tillkommit någon gång mellan 1903 och sommaren 1905, då novellen i *Hövdingaminnen* skrevs.[34] Till de senare utkasten hör ''Merlin Trollkarlen'' (3:20,7) och ''Silvester'' (3:20,10), där Scheol återfinns. Det förra utkastet börjar: ''Merlin var född af en demon och en jungfru (af kunglig slägt.)/ [Merlin] var svagsint, men diktade på ljusa mellanstunder./ Demonerna ville återvinna åt Scheol dem som Kristus förlossat./ Giftes med Viviane.'' I det andra utkastet med rubriken ''Silvester:/ Myrd'hin Trollaren'' står bl.a. ''Myrdhin svagsint, men diktar på ljusa mellanstunder. Kan aldrig minnas dikterna./ Myrdhin dör; i Scheol./ Morgana på ön Avalon gifter Myd'hin med Viviane (Apsa, Melusine). Bosättningen!/ Hos Morgana är allting Hägringar.'' I det förstnämnda utkastet tycks Scheol stå för den onda sidan i Merlins natur, där en ständig dragkamp mellan ont och gott försiggår. I det senare utkastet skulle man kunna tolka texten så att Myrdhin först dör och sedan som en hägring upplever giftermålet med Viviane. Troligare är dock att kronologin är omkastad och att ''Bosättningen'' och ''Hägringar'' syftar på andra planer som Strindberg tänkt integrera i Merlinmotivet (jfr 4:25,3—5 och 4:19,1—9).

Ett utkast till novellen ''Adelsö och Björkö'' i *Hövdingaminnen* (6:12,8), som består av en mängd uppslag blandade med person- och scenförteckningar, innehåller bl.a. raden ''Scheol: *Ögonsjukdom, mörkt rum*''. Understrykningen är gjord med färgpenna. I novellen förekommer två män, Torkil från Adelsö och Ragvald från Björkö, som hatar varandra och ligger i ständig fejd. Den senare blir till följd av striden blind och betraktas allmänt som dåre. Den kristne franken Folke ger Ragvald synen åter genom att befria honom från hans hat. Ragvald sätts först i ett mörkt rum och när han kommer ut därifrån säger han sig ha varit i ''Helhem'' (SS:43, s. 90 f.). Kanske avsåg Strindberg här att det i Scheol sker en reningsprocess.

Ett förarbete med titeln ''**Ansgar**'' (1:2,22) innehåller texten: ''Åsgeir./ I Scheol: Solsången:/ Mirakler. = Kurbitsens klänge;/ Sjelfplågning = / Dygderna = / Botvid, Eskil, Sigfrid. David, Stefan.'' Strindberg har tydligen planerat något verk med anknytning till dessa apostlar. Scheol syftar väl här på skildringen av dödsriket (Kvalhem) i dikten ''Solsången''.

Scheol återfinns vidare i ett förarbete rubricerat ''**Birger Jarl**'' (1:3,1;

Lessebo bikupa 1900). Direkt under rubriken står: ''Ålderdomen — Fjällen från ögonen — Barnen — (Lear) — Vännerna (Timon) — Scheol — Packa in och resa. — Giftermålet — Syster hälften mot Broder — Bakslag. — Blodskuld —Mened''.[35] Texten är närmast ett utkast till ''Bjälbo-jarlen'', novellen i *Hövdingaminnen*, som handlar om den åldrige jarlen, hans relationer till barnen och hans metoder att hålla sig vid makten. Det är inte helt klart vad Scheol här avser. Novellen slutar med att jarlen säger sig vilja lämna Stockholm för att fara till Visingsö att dö, men någon episod som anknyter till dödsriket finns inte.

Scheol som underrubrik

Liksom det tidigare nämnda utkastet ''Huset Babel'' har ett förarbete med titeln ''**Hades**:/ **Toten-Insel**'' (4:22,2) underrubriken ''(Scheol:)''. Texten därunder börjar: ''1º Toten-Insel:/ 2º En Dödskammare på Toten-Insel. Radamanthus:/ Opereras med Gardin, Afdelningsskärmar eller Fallucka:/ Drehbühne i miniatyr: Karusell (= Miniatyr = Drehbühne.)/ *Afklädningsrummet*''. Därpå följer ett replikskifte mellan A och B som även återfinns i ett bevarat fragment till dramat *Toten-Insel (Hades)* (4:22,9; Lessebo bikupa 1905), vilket är tryckt i Samlade otryckta skrifter I (SOS I, s. 293—310). I *Ockulta dagboken* läser man vid den 15 april 1907: ''Skrifver f.n. på 'Toten-Insel' der jag skildrar uppvaknandet efter döden och det som sedan följer, men tvekar och fasar för att blotta lifvets bottenlösa elände.'' I dramat anländer den döde till Toten-Insel. Han förs in i griftrummet, där han får vila ut tills han tillsammans med Läraren läser i livets bok och tolkar sitt öde. Scheol avser tydligen i utkastet ett dödsrike där man gör upp med sitt tidigare liv.

Göran Stockenström anser att Scheol går igen som underrubrik i många av kammarspelsutkasten och påpekar att Philps död återkommer i *Pelikanen* och i *Toteninsel*.[36] Nu finns det väl inte fler än tre exempel på utkast med Scheol som undertitel: ''Huset Babel./ (Scheol.)'' (4:25,3), ''Hades:/ Toten-Insel:/ (Scheol:) (4:22,2) och ''Hägringar'' (4:19,6), där undertiteln ''Scheol'' strukits. Av dessa har ''Huset Babel'' endast hussymbolen gemensam med kammarspelen.[37] Strindberg har inlemmat tidigare uppslag i utkastet, t.ex.: ''Bosättningen'' (från 1901), ''Kryddboden'' (från omkr. 1903), ''Pintorpa-Frun'' (1903) och en episod från dikten ''Chrysáëtos'' (1902). Dessutom finner man anteckningar som knyter an till episoder i *Taklagsöl*: ''Herrarne på trappfarstun rökande i natten./ Pianospelarne./ Brefluckan'' och ''Våningen. — Islåren''. Konservatorn berättar i novellen hur han kommer hem sent en kväll, hör pianomusik i mörkret och ser röda fläckar som visar sig härröra från några frackklädda herrar, som gått ut i farstun att röka cigarr i mörkret. Tidigare hade han på grannarnas bröllopsdag kikat in i deras våning genom brevluckan och sett hur det var dukat för dem som för honom själv ett år tidigare (s. 20). Ovanför dessa anteckningar om grannarna finns ytterligare

ett uppslag: ''En som han trott vara död, råkas'', vilket påminner om ett utkast med rubriken ''**Scheol**: **Den Första Döden**'' (3:12,5), som skildrar ett besök av en man som visar sig vara död och för övrigt innehåller åtskilligt stoff med anknytning till *Taklagsöl* (se nedan s. 40).[38] När konservatorn berättar hur han lever utan hustru och barn, beskriver han tystnaden i våningen som avbryts av ljudet från förstugans islår, vars droppande mäter ut hans tid som ett vattenur (s. 18). Denna bild där droppandet markerar tiden förekommer även i *Oväder*, men i övrigt saknar utkastet anknytningspunkter till kammarspelen.

Förarbetet ''Hades:/ Toten-Insel'' har ovanför titeln en spalt med rubriken ''**Modershumbugen**'' och texten:

> De mödrar som gått ut och festat när barnet varit sjukt,
> *αννα, σιρι, 'αρριετ* ['Anna, Siri, Harriet'],
> *σιρι* ['Siri'] gick på operett; *'αρριετ* ['Harriet'] likaså:
> Stulit hushållspengarne, svultit barnen,
> Lärt barnen ljuga: *σιρι* ['Siri']:
> Lärt barnet débauchera.

Uppslaget hör förmodligen samman med *Pelikanen*, men placeringen av texten ovanför rubriken gör att man kan misstänka att ''Modershumbugen'' tillkommit senare och alltså inte direkt omfattas av rubriken ''Scheol''.

Utkastet ''Hägringar'' har ursprungligen haft rubriken ''**Scheol**:/ (Hägringar.)'' varpå ''**Scheol**:'' strukits och ''**Hägringar**'' skrivits ovanför. Utkastet innehåller tankar om livets obeständighet: ''intet håller att ta i. Vänskap, kärlek, lycka, välstånd, helsa förgå'', som även återfinns i *Brända tomten* (SS 45, s. 114). Men resten av texten, som är indelad i fem avsnitt (trol. akter), skildrar ett äktenskapsdrama utan likheter med något av kammarspelen.

Scheol i förarbeten med anknytning till Taklagsöl

Scheol förekommer också som huvudrubrik i ett antal förarbeten med större eller mindre anknytning till *Taklagsöl*. I ett tidigare nämnt folioblad (3:12,1), vilket innehåller citat som definierar Scheol, står även mitt på sidan rubriken ''**Scheol**'' följd av texten: ''Evangelium för menniskorna är icke att lära dem det jorden är ett paradis, utan att paradiset fins på andra sidan grafven efter denna skärseld vi lefva i.''[39] I *Taklagsöl* samtalar konservatorn med sköterskan som tror på ett liv efter detta och föreställer sig att allting där är verkligt och inte sken som här. På 'andra sidan' finns det ideala livet med kärlek, rättvisa och ''renliv'' (s. 58). I förarbetet ''Karakterer och Situationer'' (9:5,46), vilket sträcker sig över sex blad, finner man bland en rad uppslag, som bl.a. anknyter till *Taklagsöl* och *Syndabocken*, följande avsnitt på p. 6:

Det bättre lifvet, på andra sidan döden, vore väl så här: allting var hvad det gaf sig ut för: ett ordnadt samhälle skulle vara ordnadt; i klostret skulle föras ett heligt lif; i ett kärleksförhållande existerade kärlek och icke hat; barn och föräldrar älskade hvarann; vänner voro icke falska mot hvarann, o.s.v..

Dessa tankar står väl i överensstämmelse med Swedenborgs lära om det himmelska livet som en fullkomligare motsvarighet till det jordiska.[40] Förarbetet har tidigast tillkommit hösten 1905 (se ovan s. 26).

Ett dramautkast med rubriken ''**Scheol**./ (Gentagelsen.)'' (3:12,7) är indelat i Scène I-IX. Texten börjar:

Scène: I: Han och Hon räsonnera om kärleken (den fysiska)
Scène: II: Dº om han skall bo qvar i sin våning.
Att räsonnera med en dum menska är helvetet.
Pigorna som mellanslag; icke elda, icke fylla lampor, icke koka potatis, ingenting och icke lära sig, icke låta säga sig. [...] Slägten, Konkurrenterna:
Scène, III: Han är född ånyo och får samma far som han hatat. Får samma skola och magistrar:
Scène: IV: Straffas för alla brottsliga tankar; drömmar etc. afsigter, bannor, hot. Afklädes fullständigt.
Scène V: Minnet reproducerar genom en Grafofon —
Scène VI: I ett rum intvingad som i en ryssja med alla sina fiender och alla dem han förorättat.
Scène VII: Han råkar en qvinna som påstår sig älska honom. Men så fort han får en fiende så älskar hon fienden.

Stockenström kallar detta ett kammarspelsutkast, daterar det till senhösten 1906 och hänvisar till en anteckning om Fridtjof Nansen som förekommer på utkastet: ''Om Nansens rekord''.[41] I *Ockulta dagboken* skriver nämligen Strindberg den 20 oktober 1906 (Stockenström anger 16.10) att han ''i dessa dagar läst Nansens Resa med Fram för första gången''. Strindbergs anteckning på utkastet står högst upp till höger, är skriven med blyerts, medan resten av foliobladet är skrivet med bläck, och kan alltså vara tillagd vid något senare tillfälle. Strindberg behöver för övrigt inte ha läst Nansens egen skildring (från 1897) för att känna till dennes rekord, som torde ha varit allmänt bekant.[42] Scène II och Scène IV företer vissa likheter med *Spöksonaten*, där såväl en diskussion om pigproblemen som en avklädningsscen förekommer. Scène VII tar upp ett resonemang som återfinns i *Oväder* (SS 45, s. 53). Pånyttfödelsen i Scène III påminner snarare om *Toten-Insel*. I alla händelser finns flera uppslag som också användes i *Taklagsöl*: släktingarna som blir konkurrenter, minnena som återkallas genom en grafofon och skuldrevyn. Revyn tycks dock här gälla en fysisk konfrontation med förorättade personer. Utkastet bör ligga före *Taklagsöl*. Det är mindre troligt att Strindberg så snart tänkte upprepa greppet med minnet som reproduceras genom en grafofon.

Även utkastet med titeln ''**Scheol: Den Första Döden**'' (3:12,5) hänför Stockenström till kammarspelsutkasten och daterar till december 1906. Han feltolkar en struken underrubrik som ''Hugos Spöksonaten''.[43] Såvitt jag kan se har där stått ''Sagospels-Scen''. Dateringen bygger i övrigt på meningen ''En som i Dantes Inferno redan befinner sig i helvetet, men ännu vandrar på jorden'' mitt på sidan, vilken jämförs med en dagboksanteckning den 28 november 1906: ''Dante talar om individer i helvetet som samtidigt lefva på jorden i obestämd form.'' Å andra sidan föreligger några rader längre ned på utkastet som går att hänföra till Platons *Phaidon*: ''Om de förorättade förlåta så är han räddad''. Läsning av *Phaidon* redovisar Strindberg i dagboken den 24 april 1904, bl.a. om Tartaros, vilket förekommer i utkastet. Även den 1 januari 1905 och den 15 april 1907 refererar Strindberg till *Phaidon*.[44] Åtskilligt i utkastets text talar i stället för att det föregår *Taklagsöl*. Under rubriken står: ''Han söker barnet och hustrun. — emedan han varit med att 'rädda' en [struket: ''hust'']. Novellen inleds ju med att konservatorn berättar att han sökte sitt barn. Under meningen om Dantes *Inferno* finner man: ''*Ödeläggelsen*!/ S.k. Helvetesläran. [klammer] Antiken den ljusa, glada —/ Hades, Tartaros, Virgil, Homer, Platon. —''. Företeelserna diskuteras av konservatorn och sköterskan i *Taklagsöl* (s. 47), liksom föreställningen från *Phaidon* (s. 58).[45] I slutet av utkastet finns ytterligare ett par rader som anknyter till berättelsen: ''Han — *ovännen* spelar på *afstånd för den sjuke*; alla de vackra melodier denne älskade''. I *Taklagsöl* representeras ovännen i stället av en lampa som syns i huset mitt emot. Däremot hör den sjuke melodier spelas i huset. När slutet närmar sig, spelar grannen och konservatorn skriker: ''Spela mera!'' och ''Sommarsången! vill jag ha!'' (s. 61.) ''Scheol: Den Första Döden'' låg enligt Carlheim-Gyllenskölds förteckning intill ett annat utkast, ''Scheol:/ På Andra Sidan'' (3:12,6) som har klara samband med *Taklagsöl*, i kartong I.C.2. Båda utkasten är skrivna på Manillapapper. Stockenström menar också att motiven har anknytning till *Taklagsöl*, men anser att de hämtats från den färdiga berättelsen. Han sätter sedan den i *Taklagsöl* återkommande Falkensteinmarschen i samband med *Spöksonaten*, vilket torde vara felaktigt och föranlett av felläsningen av den strukna underrubriken.[46] Den intrig som skisseras i utkastets början avviker från *Taklagsöl*:

> Han har en vän som han icke sett på länge, och som han vetat vara sjuk. Som han nu tror vännen vara frisk skrifver han ett bref och bjuder vännen till sig tre dar senare Något svar på brefvet kommer icke; men på utsatt dag kommer vännen; Han ser underlig ut och tyckes ha ondt i ögonen. Samtal börjar. Slutligen upptäckes att han är död för fjorton dagar sedan, och att det är hans vålnad som kommit på inbjudningen.

Detta spöklika besök påminner snarare om *Spöksonatens* gengångare, men ett utkast till något av kammarspelen är det inte. Ögonsmärtorna hos den döde

känns igen från planen till ''Adelsö och Björkö'' med texten ''Scheol: *Ögonsjukdom; mörkt rum*''. Strindberg kan i tankarna haft Swedenborgs beskrivning i *Arcana coelestia* över hur han blev försatt i ett tillstånd som en döende och sedan upplevde den uppväcktes inträde i det eviga livet. I dödstillfället, berättar Swedenborg, är de himmelska änglarna närvarande, men människan befinner sig i ett dunkelt liv tills de andliga änglarna anländer och ser till att hon kommer i kontakt med ljuset. Änglarna förfar då på följande sätt: ''[...] uppveckla venstra ögats hinna åt näsan till, på det ögat måtte öppnas, och åtnjutande af ljus förlänas''.[47]

Ett blad innehåller endast titeln ''**Scheol**'' (3:12,9; Lessebo bikupa 1903) och ett annat (3:12,8) samma titel följd av '' = 350 sid.'' samt texten ''Inledning 50 sid./ Upptäckten''. Det förra sidantalet ser ut att avse en roman och kan möjligen ha något med planläggningen av *Taklagsöl* att göra. I ett brev till Schering den 7 april 1907 anger Strindberg att han i berättelsen deponerat upptäckter, ''bland annat att Malörten är en Serum-Terapi-vext''. Brevet avslutas: ''Jfr: texten och meddela Francé och Schleich denna stora upptäckt!'' (Brev 15, s. 359.)[48] Det förtjänar även att nämnas att titeln ''**Taklagsöl**'' står på baksidan av ett folioblad med kemiska formler (27:6,19; Lessebo bikupa 1903), dock utan för mig uppenbar anknytning till de kemiska sammanhang konservatorn säger sig ha funnit i berättelsen (s. 53).[49]

Tre utkast med rubriken ''Scheol'' har klara samband med *Taklagsöl*. Ett av dessa har emellertid rubriken mitt på sidan och text ovanför som börjar: ''Damerna, Ryttaren och Hunden:/ Uppvaknandet, Falkensteinmarsch: I hemmet, utsigten, Fienden./ Tid och Rum'' (3:12,2—3). Dessa element förekommer i början av berättelsen i den ordning de är uppställda. Titelns placering gör att man inte kan vara säker på att den hör samman med texten. Likheterna med utkastet ''Scheol:/ På Andra Sidan'' (3:12,6) är dock påfallande.

Vidare föreligger en plan som hänför sig till en del av handlingen i *Taklagsöl* som har en viktig symbolisk funktion. Texten efter rubriken ''**Scheol**'' (3:12,4; Lessebo bikupa 1901) lyder:

Sterbhusnotarie —
Fiende: Borgmästarn; (Svågern.) — Brodern —
Huset bygges: — {Sven Bengtssons hus:
{Sommarn syns ljuset icke — endast Vintern.

Halmen på jorden ser ut som solsken i mulet väder.
Glasbitarne i landen ge solar och stjernor.

Det mesta på detta utkast återfinns i berättelsen: släktingarna, husbygget, åsynen av ljuset som beror av årstiden, den solgula halmen och glasbitarna som lyser (s. 17 f.). Någon stärbhusnotarie eller borgmästare förekommer

dock inte. Anteckningar om glasbitar som reflekterar solen har gjorts i *Ockulta dagboken* både den 18 juni 1905 och den 20 januari 1906. Strindberg anger själv i ett brev till Schering tidpunkten för husbygget vara år 1905 (Brev 15, s. 362).

De fyra sistnämnda förarbetena, som alla har rubriken ''Scheol'', låg enligt Carlheim-Gyllenskölds förteckning tillsammans i kartong I.B.2, vilket styrker antagandet att även ''upptäckten'' (i 3:12,8) hör till *Taklagsöl*.

Det tidigare nämnda utkastet ''Scheol'' med undertiteln ''**På Andra Sidan**'' (3:12,6) har övervägande text som anknyter till *Taklagsöl*, men även en del för berättelsen ovidkommande inslag. Sista meningen: ''Hösten 1905. Gipsen från taket; på nya täcket'' ger en terminus post quem. Bredvid rubriken står: ''Ryttaren, hunden och damerna'', dvs. de faktorer som orsakade olyckan, och texten under fortsätter:

> Först alla banaliteter. Fonografen: Falkensteinmarsch, Nachtigalrekord. Utlösningen, allvarlig. Minnena släckas, men så småningom.
> Sedan förklaring på lifvet. [klammer] Tafvelköpet:

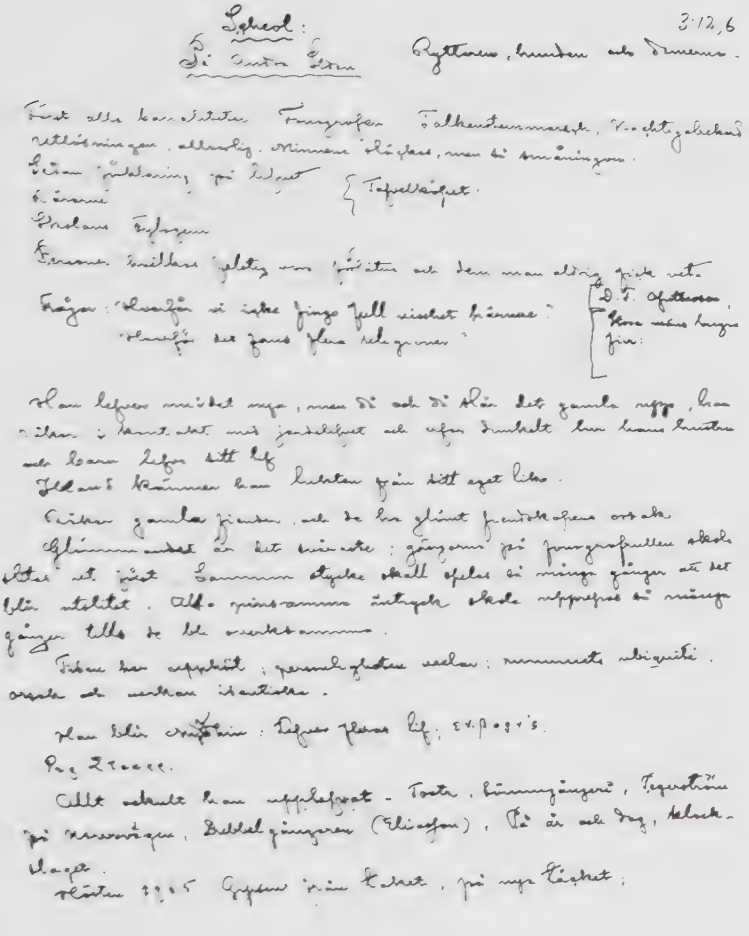
Längre ned läser man:

> Han lefver nu i det nya, men då och då slår det gamla upp; han råkar i kontakt med jordelifvet och erfar dunkelt hur hans hustru och barn lefva sitt lif.
> Ibland känner han lukten från sitt eget lik. [— — —]
> Tiden har upphört; personligheten vexlar, rummets ubiquité: orsak och verkan identiska —

Här befinner sig huvudpersonen redan i Scheol när han reminiscerar sitt liv, i *Taklagsöl* avlider inte konservatorn förrän i slutet av berättelsen. Det är flera för berättelsens uppbyggnad centrala begrepp som föreligger i utkastet: fonografrullen som symboliserar minnet, tid och rum som upphör att existera, skuldrevyn och upplösningen av personligheten. Utkastet illustrerar hur berättelsen tar form hos författaren. Fortfarande tänker han sig dock vistelsen i dödsriket som utgångspunkt, vilket påminner om det tidigare behandlade ''Qval-hem'', där huvudpersonen är skendöd. Möjligen kan Strindbergs läsning av Platon ha spelat en roll för detta motiv. I slutet av *Staten* skildras hur en man besöker dödsriket.[50]

Scheol i verkförteckningar

Scheol förekommer även som titel i ett par verkförteckningar. Den ena (1:1,26) har följande text: ''**Georgica**:/ **Duf-Källan**./ **Scheol**./ **Myrdhin**.'' Att döma av ett brev till Tor Aulin var Strindberg sysselsatt med Duf-Källan, en planerad dramatisering av sagan ''Blåvinge finner guldpudran'', under våren 1907.[51] Myrdhin har tidigare kommenterats i samband med Merlin-



Utkast till "Scheol / På Andra Sidan". Namnen "Ekbohrn's" och "Pehr Staaff" är skrivna med grekiska bokstäver. Originalet på Kungliga Biblioteket, Sg.NM 3:12,6

utkasten. Även i föregående utkast ''Scheol:/ På Andra Sidan'' förekommer namnet. ''Han blir Myrdhin: Lefver fleras lif; *εκβορν's./Pερ Σταφφ* ['Ekbohrn's./ Pehr Staaff']'' står det i utkastets slutparti.[52] Det är svårt att bedöma om verkförteckningen är samtida med utkastet eller har tillkommit i samband med planerna till ''Duf-Källan''. Det senare är troligast.

Den andra verkförteckningen (3:1,10) räknar upp femton titlar: ''**Den Döde**. (*εκβορν*) ['Ekbohrn']/ **Upprättelse**:/ **Das Narrenhaus**./ **Dvärgsnät**./ **Al-Fresko**./ **Göthes Källare**:// **Gröna Ögat**: (*ταολωυ εδοαρδ βρανδες* ['Thaulow Edvard Brandes'].)/ **Döds-Skärmen**:/ **Die Grosse Verachtung**:/ **Resan genom Fremmande Landet**:/ **Scheol**:/ **Vampyren**./ **Hägringar**./ **Huset Babel**./ **Lögnträdet**.'' Ekbohrn förekommer, vilket torde ha framgått, i åtskilliga andra förarbeten, t.ex. i en verkförteckning över ''Kammar-Spel'' (3:1,21), där ''Det Gröna Ögat = **Taklagsöl**./ Synd-**Bocken** = / Duf-Källan = / Die grosse Verachtung'' också finns med. ''Göthes källare'', som är en av förebilderna till källarmästare Askanius' restaurang i *Syndabocken*, återfinns i en dramatisering av berättelsen kallad ''Askanius'' (4:14,4). ''Gröna Ögat'' existerar alltså som alternativ titel till *Taklagsöl*. Strindberg planerade att dramatisera både *Taklagsöl* och *Syndabocken* under våren 1907.[53] ''Döds-Skärmen'' för tankarna till *Spöksonaten* och den skärm som Mumien beordrar fram att sättas för Gubben Hummel (SS 45, s. 194). ''Die grosse Verachtung'' är liksom ''Vampyren'' och ''Hägringar'' kapitelrubrik i *En blå bok* (SS 47, s. 689, SS 46, ss. 118, 175), som började författas under senare hälften av år 1906.[54] ''Vampyren'' förekommer även som titelrubrik till dramautkast (7:2,34, 4:12,1—7) — ''Hägringar'' som dramautkast har tidigare diskuterats. Titeln ''Hägringar'' förekommer för övrigt tillsammans med bl.a. ''Taklagsöl'', ''Syndbocken'', ''Freskomålaren'' och ''Dufkällan'' i ytterligare en verkförteckning rubricerad ''Kammarspel'' (3:1,17). Där finns även ''Casems Tofflor'' överstruket, vilket tyder på att förteckningen bör vara relativt sen — *Abu Casems tofflor* planerades troligen sedan Strindberg i juli 1908 flyttat in i Blå tornet. Uppslaget till pjäsen lär han ha fått av en duk med orientaliskt mönster, som hyresvärdinnan fru Falkner lagt på hans bord i bostaden på Drottninggatan.[55]

Det mesta pekar mot att verkförteckningen med de femton titlarna (3:1,10) tillkom våren 1907. Då är det ju intressant att konstatera att både ''Gröna Ögat'', som bör avse *Taklagsöl*, och ''Scheol'', som ju varit rubrik i flera förarbeten med anknytning till *Taklagsöl*, förekommer i samma förteckning. Det måste betyda att Scheol här avser ett annat verk, kanske *Toten-Insel* som Strindberg skrev på, men inte fullbordade våren 1907 och som ju i ett utkast har försetts med undertiteln ''(Scheol)'' (4:22,2). Ett annat alternativ är att Scheol har tänkts som rubrik i *En blå bok* tillsammans med de två på ''Scheol'' följande titlarna ''Vampyren'' och ''Hägringar''. Troligare är dock att de femton titlarna alla tillhör samma kategori och det mesta tyder på

att det gäller dramer. Jämförelsen med förteckningarna över kammarspel bekräftar antagandet.

Begreppet Scheol förekommer alltså i förarbeten som har samband med *Hövdingaminnen*, det verk Strindberg skrev närmast före *Taklagsöl*. Vidare kan man konstatera att av tio förarbeten med rubriken Scheol (som huvud-eller underrubrik) sex har större eller mindre anknytning till *Taklagsöl*. I tre av dessa utkast har Strindberg placerat sin huvudperson i dödsriket, vilket även pekar mot dramfragmentet *Toten-Insel*. Däremot är det tveksamt om Scheol verkligen har ett så starkt samband med kammarspelen som Stockenström vill göra gällande.

Det gröna ögat

I *Taklagsöl* är det gröna ögat en lampa som syns hos konservatorns fiende. Denne beskrivs på följande sätt:

> Han hatar mig med orsak, emedan jag kränkt honom en gång för mycket länge sedan... Han gick framför fötterna på mig, och jag trampade honom på hälarne, vilket jag den gången ansåg vara riktigt; men sedan åren gått, har jag fått en annan synpunkt, och när jag ser honom sitta där mitt emot i sitt fönster, ensam, förolyckad, så föreställer jag mig att han sitter och väntar på min olycka. Det är dock endast om vintern jag ser honom, då träden äro avlövade; den vackra årstiden är endast hans lampa synlig mellan lövverket; den har en grön skärm, och när träden röra sig i blåst varierar det gröna ljuset som en blinkfyr. (s. 17)

Ett hus byggs under berättelsens gång så, att det kommer att skymma fiendens bostad. Strindberg har, som nämnts, själv pekat på att han inspirerats till denna skildring av att Wrangel bodde bredvid honom på Narvavägen.

Bland Strindbergs förarbeten finner man flera titlar benämnda ''Det Gröna Ögat'' eller ''Gröna Ögat''. Alla har emellertid inte klart samband med *Taklagsöl*. Jag har tidigare nämnt att ''Det Gröna Ögat'' förekommer som alternativ titel till *Taklagsöl* i en förteckning över ''Kammar-Spel'' (3:1,21). Det finns också ett blad som endast innehåller titeln ''**Det Gröna Ögat**./ (Taklagsöl)'' (3:11,2). Båda dessa förarbeten låg enligt Carlheim-Gyllenskölds förteckning i den s.k. Lejonportföljen i en chiffonjé. De saknar vattenstämpel som kan ge ledtråd vid dateringen. Troligast är emellertid att de tillkommit i samband med Strindbergs planer på att dramatisera sin prosaberättelse våren 1907.

I Lejonportföljen låg ytterligare ett blad med titeln ''**Det Gröna Ögat**'' (3:11,3) och följande text: ''*υινρωτ, ταυλοω-βν* ['Winroth, Thaulow — Bn']''. Möjligen kan i slutet stå ''Br'', då det händer att Strindberg blandar grekiska och latinska bokstäver. I den ovan citerade verkförteckningen med femton titlar (3:1,10) förekom ju Thaulow och Edvard Brandes skrivna med

grekiska bokstäver i samband med ''Gröna Ögat''. Ett förarbete rubricerat ''**Skiljas**'' (3:21,22; Lessebo bikupa 1900) räknar upp ett fyrtiotal personer, där Thaulow och Edvard Brandes förekommer efter varandra, förbundna med en klammer och anteckningen ''Pengarne''. Winroth står något längre ned, liksom ''εγο ['ego']. 1.2.3.'' och Gyllensköld. Winroth torde avse den advokat V.F. Winroth som biträdde Strindberg vid skilsmässan från Siri von Essen. Under sin vistelse i Danmark i slutet av åttiotalet hade Strindberg umgåtts flitigt hemma hos Edvard Brandes, som gjorde allt för att hjälpa Strindberg att slå igenom som dansk författare.[56] Brandes hade 1887 gift om sig med den norske målaren Frits Thaulows frånskilda maka (Brev 6, s. 300, not 5). Thaulow var en av Strindbergs vänner från tiden i Paris på 1890-talet. Brandes och Thaulow stod alltså i samma triangelförhållande som Strindberg och Wrangel. Även det faktum att bladet med titeln ''**Det Gröna Ögat**'' (3:11,3) var placerat i Lejonportföljen talar för ett samband med berättelsen.

Det som komplicerar saken är att det finns ett utkast med titeln ''**Det Gröna Ögat**'' (3:11,4) och en överstruken undertitel: ''Sin Hustrus Älskare'', som inte hör samman med *Taklagsöl*. Utkastet har följande text:

Han och Hon. Gröna Lampan. — Han = Ekborn. (falsk)
Hon pinar Honom och ljuger. — spelar fånig.
Beundraren kommer; med blommor.
''Gå och lägg Dig Du!''
Han sätter sig vid Gröna Lampan och skrifver.
Hon och Beundraren konversera
Nu synes Advokaten i fondrummet, men märkes ej af
Henne och Beundraren.
Aktslut: Han tvingar dem att underteckna Skiljsmessa och gifta sig.

*

Hos de nygifta: 1a Oktober.
De njuta af hemmets lycka. —
Smolk.
Gröna Lampan synes i fonden: Det spökar.
De pinas; Beundraren kommer med blommor.
''Gå och lägg Dig Du,''

*

Hos den Frånskilde: Ensam
Nya mannen kommer; beklagar sig. ''Gör henne svartsjuk!''
Hos de Nygifta. Den Frånskiljde är Hausfreund med blommor.
''Gå och lägg Dig Du!''

Slutet:
Den Frånskiljde blir älskare till sin hustru.

Detta utkast låg enligt Carlheim-Gyllenskölds förteckning i kartong I.B.2 inneslutet i ett omslag med titeln ''**Gröna Ögat**'' (3:11,1). Förebilden till huvudpersonen tycks vara Strindbergs gamle vän i Sandhamn, Ossian Ekbohrn, men stoffet innehåller även likheter med Strindbergs första äktenskap.[57] Utkastet ligger troligen till grund för avsnittet ''Deras känslor'' i *En blå bok II* (SS 47, s. 748 ff.), som också beskriver en triangelhistoria, där mannen vill tvinga en beundrare till hustrun att gifta sig med henne. Repliken ''Gå och lägg dig du!'' återkommer likaså. Däremot saknas helt den gröna lampa som i utkastet fått ge namn åt titeln. Denna lampa är för övrigt det enda utkastet har gemensamt med *Taklagsöl*. I ett av breven till Schering om dramatisering av *Taklagsöl* våren 1907 föreslår Strindberg att det gröna ögat skall bli första mannen (Brev 15, s. 362). Någon dylik make har inte tidigare förekommit i berättelsen. Möjligen är utkastet ''Det Gröna Ögat'' ett försök att skissera ett inskjutet triangeldrama i en dramatisering av *Taklagsöl*. Utkastets helgjutna komposition gör det dock knappast troligt.

Det är inte lätt att avgöra när utkastet kan ha tillkommit. På förarbetet med uppslag rubricerat ''Karakterer och Situationer'' (9:5,46) återfinns på p. 2 ett annat exempel på uttrycket ''Sin hustrus älskare'' med texten: ''mannen bedrar älskaren som piskar frun, och hon beklagar sig för mannen''. Längre ned på sidan anspelas på den historiska händelse som går att bestämma till hösten 1905.[58] Det är emellertid inte säkert att dessa två titlar ''Sin hustrus älskare'' avser samma innehåll och är planerade vid samma tid.

Det existerar också ett par förarbeten, där ''Gröna Ögat'' förekommer utan att stå som titel. Det ena har rubriken ''**Nunnan**'' (9:1,23) och består till största delen av en personförteckning som inleds med ''Jägmästarn'' och hans familj, ''Extra-Jägarn'', ''Kronojägarn'' och ''Kronofogden''. Längre ned står ''Libotz — Källarmästarn'' och ''Gröna Ögat''.[59] Utkastet bör ha tillkommit efter berättelserna *Taklagsöl* och *Syndabocken* (se nedan s. 67), kanske i samband med att Strindberg planerade dramatiseringar.

Även i det andra utkastet (4:24,6) saknas ledtrådar till vad Strindberg kan ha menat. Under rubriken ''Pandora'' står ''Stenhammar — Bosättningen —Gröna Ögat — Drottningen af Neapel''.[60] Handlingen och de personer som följer har intet som helst samband med *Taklagsöl*. Däremot påminner det starkt om planer till ett ofullbordat drama kallat ''Marmor-Ruinen'' (4:24,3—5, 4:24,7—9).

Slutligen återfinns ''Gröna Ögat'' på ett orubricerat utkast (9:7,45) till *Taklagsöl*, som huvudsakligen är en plan över berättelsens slut. Där förekommer stolpanteckningar som ''Handduken droppar./ 'Hjelp mig!'/ Kransarne på taket./ Hurrarop./ Le Charme'' och längst ned: ''Nu vill jag sofva — det är grönt ute''.[61]

Grafofonen

Konservatorn berättar i början av *Taklagsöl* att han köpt en grafofon till sin lille gosses födelsedag och gått upp med presenten till modern och barnet, som flyttat till en egen våning. Stämningen är minst sagt spänd mellan makarna. När grafofonen sätts igång är det en rå militärisk stämma som hörs ropa ''Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!'' så att gossen blir rädd och börjar gråta. När konservatorn byter grafofonrulle, visar den nya sig innehålla ett oanständigt varieténummer, och katastrofen är ett faktum. Därmed kommer en brytning till stånd mellan makarna (s. 9—12). Under berättelsens gång återkommer sedan ''Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!'' och inleder varje gång konservatorns erinringar från äktenskapet. Grafofonen kommer att fungera som en bild för den ström av minnen som under morfinpåverkan väller fram i livets slutskede.

I *Taklagsöl* omtalas apparaten även som fonograf, vilket är den ursprungliga beteckningen för uppfinningen. Grafofon kallas i regel den apparat som Chicester A. Bell och Charles Sumner Tainter vidareutvecklade och som sedermera marknadsfördes av företaget Columbia.[62] SAOB:s första belägg för ordet grafofon härstammar från 1897.[63] Strindberg intresserade sig alltså tidigt för denna tekniska nymodighet.

Uno Willers återger i sin bok om Strindberg som biblioteksman en episod han hört berättas av en f.d. kollega till Strindberg, Erik Dahlgren. Strindberg skulle någon gång kring sekelskiftet vid ett sammanträffande ha sagt till denne: ''Idag har jag gjort någonting som du nog inte gjort — jag har talat in min röst på fonograf''.[64] Senare har Harriet Bosse för Willers bekräftat att inspelningen verkligen ägt rum.[65]

I ett av Strindbergs skåp — numera på Strindbergsmuséet — fanns en liten förteckning över inspelade grafofon- och fonografrullar, utgiven av Anders Skog 1902. Där förekommer ingen Falkensteinmarsch, ett namn som Strindberg troligen konstruerat, men väl ett annat musikstycke som nämns i berättelsen, Le père la Victoire, ur vilken Falkensteinmarsch föreges vara stulen (s. 10).[66] Ytterligare ett musikaliskt verk som förekommer i *Taklagsöl*, Fra Diavolo (s. 22) av Daniel François Auber, är upptaget i förteckningen. Vid flera titlar har förstrykningar med färgpenna gjorts, dock ej vid någon som är aktuell för *Taklagsöl*.[67]

Tidigare har tre Scheol-utkast diskuterats, där en grafofon eller fonograf förekommer. Ett av dessa, ''Scheol./(Gentagelsen.)'' (3:12,7), har endast några uppslag som påminner om *Taklagsöl*, bl.a. ''Minnet reproducerar genom en Grafofon'', medan ett annat, som har texten ovanför titeln ''**Scheol**'' (3:12,2—3), ligger mycket nära berättelsen och innehåller stolpanteckningar, vilka täcker berättelsens inledning, t.ex. ''Uppvaknandet, Falkensteinmarsch: I hemmet''. Det tredje utkastet, ''Scheol:/ På Andra Sidan''

(3:12,6), skisserar också inledningen: ''Först alla banaliteter. Fonografen: Falkensteinmarsch, Nachtigalrekord''.

Ytterligare ett par utkast som ligger nära *Taklagsöl*, vilka jag skall återkomma till längre fram, har anteckningar om dessa föregångare till grammofonen. Det ena utkastet, som saknar rubrik (6:16,38; Lessebo bikupa 1903), skisserar större delen av berättelsen, men är mest detaljerat i början där bl.a. ''Grafofonen — Falkensteinmarsch'' finns med. Det andra, rubricerat ''Konsten att dö'' (6:16,43) innehåller framför allt anteckningar från de två somrarna i skärgården som konservatorn erinrar sig. Bl.a. står ''Kuttern kommer — Fonografen —/ Landstigningen. — Slägtingarne'', vilket sedan i *Taklagsöl* utformas till den episod där konservatorn, lycklig med hustru och barn på sin skärgårdsö, en dag hör hur en kutter ankrar en bit utanför land. Han förstår av rösterna som hörs från båten, att det är släktingarna med vilka han inte står på särskilt god fot. Mot aftonen spelar en grafofon upp på kuttern och drar till sig barnets och hustruns uppmärksamhet. Följande dag har hustrun gjort bekantskap med släktingarna, man försonas och umgänge inleds (s. 33 ff.).

Flera andra förarbeten tycks ha tillkommit inspirerade av upplevelserna på Furusund sommaren 1904. Ett av dessa med titeln ''**Fagersommar**:/ **Dufkällan**'' (4:27,2) har en lång lista på uppslag, bl.a. ''Spökhuset:/ *Fröding* med grafofonen som talar''. Fröding avser antingen Hugo Fröding, som var förlovad med Märta von Philp och vistades på Furusund somrarna 1904—05 eller dennes far brukspatron Bengt Fröding. Även ett förarbete ''Scenerier'' (4:27,7; Lessebo bikupa 1901) består av en förteckning över uppslag, t.ex. ''En Fjärils lif, och död'', vilket torde syfta på en händelse som tidigare daterats till 4—6 augusti 1904, ''Trädgårdsmästarns båt'', ''Pianot på Verandan'' och ''Grafofonen på kuttern''. Ett utkast med titeln ''**Spökskeppet**'' (3:22,33; Lessebo bikupa 1903) innehåller en personförteckning, som inleds med ''Fyrskepparn: (Barnen röfvas honom.)/ Dennes Hustru och Barn''. I högerspalt står en lista över scenerier, som avslutas med ''**Gröna Udden**:/ Öfvergifna hus:/ Det spökar./ **Badorten**'' och bredvid: ''**Fonografen**''. Jag tror att man vågar dra slutsatsen att även en grafofon (eller fonograf) på Furusund spelat roll för Strindbergs utformande av motivet i *Taklagsöl*.

Det förlorade barnet

Konservatorn berättar vidare i *Taklagsöl* hur han, efter brytningen med hustrun på gossens födelsedag, känner stor saknad efter sitt barn. Han går ned till grannen inunder för att låna dennes rikstelefon och söka få tag i hustrun och sonen (s. 19). När han fått reda på var de befinner sig hyr han ett sommarställe, en grönskande holme vid en badort, där de året dessförinnan tillbringat sommaren tillsammans. Han söker locka dit familjen igen (s. 30).

I ett tidigare citerat utkast, ''Qval-Hem'' (3:22,19) förekommer väntandet på telefon ''Hos Advokaten'' samt sökandet efter barnet. En liknande intrigskiss, som även innehåller flera för *Taklagsöl* ovidkommande element, finner man i utkastet ''Huset Babel'' (4:25,4) under rubriken ''**Andra Dramat**''. Texten lyder:

> Han är gift. — [överrankad text] — Ankarstrands der *systern* sitter. Systern kommer lös; ser våningen — Systern flyr med barnet.
> Han söker barnet; vid telefon hos [överrankad text] *Advokaten*. Träffar Advokatens Fru.
> På Sandhamn; *striden* med εχβορν [*'Ekbohrn'*] — *Kyrkogården*. —
> Hemma i våningen:

Motivet finns även i utkastet ''Det Förlorade Barnet'' (3:22,37) med följande text: ''Vid telefonen hos Ingeniören./ På Sibyllegatan./ Sandhamn./ Riddargatan./ Perukmakarns.'' När Carlheim-Gyllensköld förtecknade detta utkast skrev han i marginalen ''Tydligen Jag C-G modell!''.[68] Det stämmer ganska väl överens med vad Strindberg meddelade Harriet Bosse i sitt brev om hur han planerat *Taklagsöl*: ''Jag hade tänkt skildra, som jag berättade: Gyllensköld och Guinchard sökande sina barn, plus Philps död'' (Brev 15, s. 284).

Sökandet efter barnet förekommer också i ett dramautkast utan titel (3:21,14), indelat i fem akter, vilket har större anknytning till *Taklagsöl* än de nyss nämnda. Där skildras hur en Herr X. kommer till advokaten, som bor i våningen under, för att låna en rikstelefon och söka rätt på sitt barn. Medan han väntar anländer grannfrun och inleder konversation. De börjar ge varandra personliga förtroenden. Maken, av vilken grannfrun trott sig övergiven, återkommer. Andra akten tilldrar sig på sommarstället. Gyllensköld förekommer (med grekiska bokstäver) och tycks söka stjäla barnet. Herr X. ordnar för barnets ankomst och tittar med kikare över till stranden mitt emot, där hustrun bor med sonen. Han får främmande — det är ''δυεννβεργ φρυ δυάγερσκα ['Svennberg fru svägerska']''.[69] Slutligen ger länsman ett spår, Herr X. packar och tar farväl. I tredje akten är han åter i stadsvåningen, där han lyssnar på grannens musik och ser barnets kappa hänga i tamburen. Gyllensköld förekommer igen (med grekiska bokstäver). ''Sonens porträtt'' och ''Isskåpet'' lyder två anteckningar. Akten avslutas med att barnet återkommer. I nästa akt tycks herrn vara på besök hos de sina. Allt andas misstämning; rummen är fyllda med matos, barnet vill inte ha den frukt han medför, frun ligger sjuk och tål inte hans tobaksrök. Hennes samtalsämnen misshagar honom. I sista akten söker han upp sin syster för att bo hos henne. Han upptäcker emellertid att hon tar emot karlar. Längst ned står: ''Fiktioner: Madame Charlotte, Assessorskan W, Ida M.''.[70] Det verkar som om dessa damer är avsedda som förebilder vid skapandet av systerns karaktär.

Det är inte förvånande att ett utkast med anknytning till *Taklagsöl* är utformat som drama. Bland Strindbergs förarbeten finns, som nämnts, åtskilliga dramautkast som hör samman med prosaverk. I det här fallet kan det inte vara fråga om dramatisering. En sådan skulle följa berättelsen betydligt närmare. Strindberg har dessutom vid ett tillfälle anförtrott Schering i ett brev: ''Taklagsöl var mig den största lust att skrifva och jag tänkte det först som drama'' (Brev 15, s. 361).

Grannen, vars telefon lånas för att söka efter barnet, skiftar yrke i de olika förarbetena. I tre fall är han advokat, i ett ingenjör. I *Taklagsöl* anges grannen vara arkitekt. Carl Olov Sommar har i sin bok *Strindberg på Östermalm* visat att det på Strindbergs tid i Röda huset, dvs. Karlavägen 40, bodde bl.a. en arkitekt och en advokat.[71]

Inget av de förarbeten som handlar om det förlorade barnet har vattenstämpel som kan vara till hjälp vid dateringen. Av Strindbergs anteckning i *Ockulta dagboken*, när han avslutat *Taklagsöl* (17.3.1906), framgår det emellertid att han ''i fjol våras'' lånat telefon av grannen, såsom han berättat att konservatorn gör i *Taklagsöl*. Det betyder att förarbetena som innehåller väntan på telefonen skulle ha tillkommit tidigast våren 1905. Utkastet till femaktsdramat ligger dock efter sommaren 1905, eftersom en del av stoffet är hämtat från Strindbergs personliga erfarenheter den sommaren.

Utkasten som handlar om det förlorade barnet tycks illustrera hur Strindberg glider över från att, som han tydligen först tänkt, skildra vännernas upplevelser vid skilsmässa från hustru och barn till att använda stoff hämtat från sitt eget äktenskap, ''det käraste ämnet''.

I stadsvåningen — grannarna

När konservatorn i *Taklagsöl* sitter nere hos grannen och väntar på att hans telefonsamtal skall komma fram, ser han sig omkring i lägenheten och erinrar sig hur han kunnat följa invånarnas liv uppifrån sin egen våning. De flyttade in som nygifta. På bröllopsdagen kikar han in genom deras brevlucka och ser hur allt är arrangerat för festen. I samband med förarbetet ''Huset Babel./(Scheol.)'' (4:25,3) har även beskrivits hur konservatorn möter de rökande herrarna i farstun, när grannarna håller sin första bal. Han hör valsen Le Charme spelas upprepade gånger. Så följer han de nygiftas liv: hur maken kommer hem från arbetet och gäspar, hur svärföräldrarna kommer på besök och musicerar. Man börjar spela bräde, och så småningom hörs en ny familjemedlem döpas i våningen under. Barnet skriker och föräldrarna börjar grälа. Musiken spelas inte som förr, Le Charme ljuder alltmer sällan, liksom svärföräldrarnas repertoar. Det sista han hör frun spela på pianot är Glädjens blomster i jordens mull, varpå tystnaden inträder (s. 19 ff.).

Ett förarbete med rubriken ''**Uppslag**'' (9:6,10) innehåller följande avsnitt:

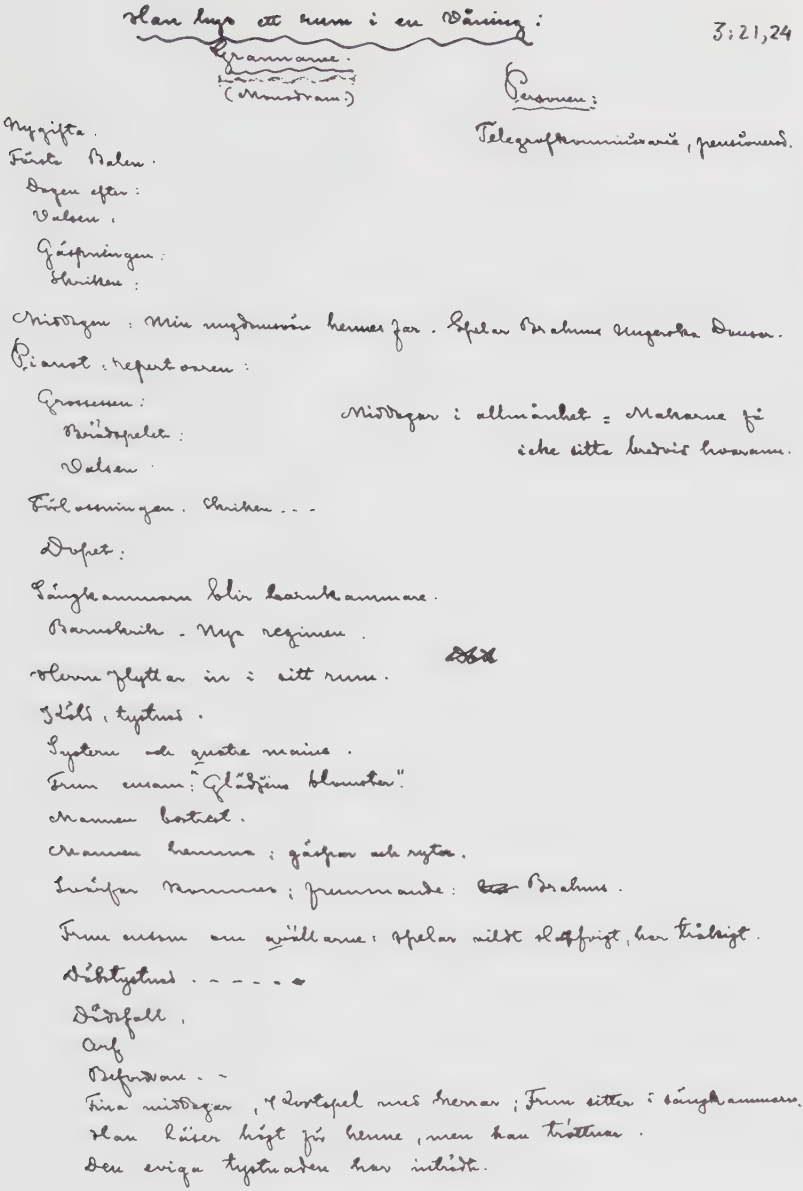
> Han måste gå in till grannen och låna Rikstelefon. Derinne äro herrn och frun bortresta. Han får gå en och en half timme väntande. Allt hvad han ser och hör; både i den våningen, i sin egen våning bredvid, och inunder samt ute på gatan. Aktslut: han somnar i en stol; herrn kommer hem — och går; men möblerar om i rummet.[72]

Här introduceras motivet med en person som följer grannarnas göranden och låtanden. Strindberg kan ha fått uppslaget i samband med det telefonsamtal han refererade till i dagboken. Redan i romanen *Ensam* har han emellertid skildrat en herre som får sällskap av alla de ljud han hör från grannar i huset. Med utgångspunkt från ljuden börjar han fantisera om invånarnas öden.

Motivet återkommer i en plan till ''Monodram'' med titeln ''**Han hyr ett rum i en Våning:/ Grannarne**'' (3:21,24). Personförteckningen upptar endast en pensionerad telegrafkommissarie. Texten börjar: ''Nygifta:/ Första Balen:/ Dagen efter:/ Valsen:/ Gäspningen:/ Skriken:/ Middagen: Min ungdomsvän hennes far. Spelar Brahms Ungerska Danser./ Pianot: repertoaren:/ Grossessen:/ Brädspelet:/ Valsen''. Slutraden lyder: ''Den eviga tystnaden har inträdt''. Dramautkastet har så stora likheter med *Taklagsöl* att man kan fråga sig om det är en dramatisering av episoden i berättelsen eller en skiss som kom att användas i *Taklagsöl* då planen ej utfördes.

Det har tidigare i samband med livsrevyn framgått att Strindberg under en period hösten 1905 planerade monodramer som var tänkta att framföras av Harriet Bosse. Nu har ju ''Grannarne'' en manlig huvudperson, men mycket talar ändå för att monodramautkastet tillkom under denna period. I ett av breven, där han diskuterar monodramer med Harriet Bosse, berättar Strindberg om grannen: ''Eget att min nya pianist på nedra botten har tagit hela vår repertoar: Beethovens D-moll och flera; Bachs toccata, Mendelssons caprice, Griegs E-moll (pågår just nu!)'' (Brev 15, s. 166). Såväl Beethovens sonater som Mendelssohns Capriccio Brillant, i berättelsen kallad Mendelssohns H-moll-Caprice, förekommer i *Taklagsöl* (ss. 21, 37). Motivet med grannarna kan alltså åter ha föresvävat honom. Det är också intressant att konstatera att det i utkasten till monodramat ''Indras Dotter'' även finns ''En visa som leitmotiv och en vals... af pianisten'' (3:4,4). Där förekommer också förslag till musik som skall ackompanjera dramat, bl.a. Schumanns Aufschwung och Peterson-Bergers Sommarsång (3:4,2), som båda nämns i *Taklagsöl* (s. 21). I stället för att utföra sitt planerade monodrama ''Grannarne'' inlemmade Strindberg det i berättelsen *Taklagsöl*.

En pensionerad telegrafkommissarie finner man för övrigt i ett förarbete ''Sagor: Spökhistorier'' (6:2,6) som innehåller åtskilliga uppslag med anknytning till *Sagor* och *Ensam*, t.ex. ''Den Ensamme: [klammer] Lefver husfolkets lif — pensionerad telegrafkommissarie —/ åker i spårvagnar, kaféet, hundar''. I romanen omtalas emellertid huvudpersonen som komediförfatta-


Han hyr ett rum i en Våning: 3:21,24

Grannarne:

(Munstram)

Personen:

Telegrafkommissarie, pensionerad.

Nygifta.

Första Balen.

Degen efter:

Valsen.

Gäspningen:

Skriken:

Middagen: Min systerdotter kommer för. Spelar Brahms ungerska Danser.

Pianot: Repertoaren:

Grannen:

Violinspelet:

Valsen

Middagen i allmänhet = Makarna få icke sitta bredvid kvarnam.

Förlovningen. Skriken ...

Drycket:

Sångkammarn blir kaserkammare.

Brandskrik. Nya regimen.

Allena flyttar in: ett rum.

Flöjt, tystnad.

Systern och quatre mains.

Fruns ensam: "Gläjens blommor".

Mannen kortspel.

Mannen kommer: gäspar och rycker.

Systern kommer: frustrerande: Brahms.

Fruns ensam och välkomnar: spelar mildt skälfrigt, kan tråkigt.

Dåligt tystnad.

Dödsfall.

Arf

Defraudant.

Fina middagen, 4 dockspel med kvarnar; Frun sitter i sångkammaren.

Han kåser högt för henne, men han tröttnar.

Den eviga tystnaden har inträtt.

Utkast till ''Han hyr ett rum i en Våning:/ Grannarne''. Våglinjen under titeln ''Grannarne'' är gjord med röd penna. Originalet på Kungliga Biblioteket, SgNM 3:21,24.

re, vilket ger den en mer självbiografisk prägel. Yrket telegrafkommissarie, med sina symboliska möjligheter, måtte ha fascinerat Strindberg så att han prövat det även i monodramautkastet.

I *Taklagsöl* hör konservatorn, när han sitter och väntar påringning, hur jungfrun spelar Gubben Noak ''därför att fulare musik finns icke; plågar mina grannar, som hämnas på mig den oskyldige''. Han förstår då varför en annan granne ger igen med Upp genom Luften ''som är lika grym'' (s. 25).[73] I *Ockulta dagboken* finner man vid den 17 juni 1905 en anteckning: ''Jag har i vinter plågats af ett barn som i en våning inunder spelat Gubben Noach (det värsta jag vet!) — Men min dotter lär ha plågat grannarne der hon bor (Stureparken) med att spela på sin mammas flygel. Fins det sammanhang i det?'' Dagbokens sammanställning antyder att en högre makt skulle kunna vara inblandad i pianomisshandeln, något som helt saknas i berättelsen. Episoden förekommer också i ett förarbete rubricerat ''**Inferno**:/ (Antonii Frestelser.)'' (9:5,33), som bland flera andra uppslag har texten: ''Den som spelar 'Upp genom luften' och Gubben Noach med ett finger i våningen nedanför, fastän han kan spela bättre''. Något samband med *Inferno* finns knappast.[74] Texten torde ha tillkommit flera år efter romanen.

Utkastet ''Huset Babel./ (Scheol.)'', som innehåller uppslag med anknytning till konservatorns upplevelser i stadsvåningen, har tidigare diskuterats. Andra förarbeten innehåller samma element. Förarbetet ''Intimt Drama'' (3:21,12) har bl.a. följande episod: ''Två herrar stodo i trappan, i frackar och rökte cigarr en natt han kom hem. Han förstod genast att de voro på bal och gått ut att röka''. Sedan står: ''Supén hos Harriet med fru Hansson!'' vilket även noteras i dagboken den 19 januari 1904. Ett annat uppslag kan knytas till avsnittet ''Sömngångare'' i *En blå bok III* (SS 48, s. 834 ff.).

På ett fullskrivet folioblad, som en bit ned på sidan har rubriken ''Tornväktarn i Clara'' (9:5,48; Lessebo bikupa 1902) står bl.a. uppslagen ''Isskåpet'' och ''*Breflådan* på dörren, genom hvilken man såg in i en fremmande våning'' — båda episoder som förekommer i *Taklagsöl*.

Vidare föreligger ett förarbete ''Sagor'' (6:2,8) med följande text: ''Is-Skåpet. När isen smälter rasa flaskorna ihop. Vattendroppet. [struken text]/ Emaljögonen''.

Under rubriken ''**Nya Sagor**'' (6:2,7) finner man raderna ''Buddha med Rotskifvan'' och ''Is-Skåpet. Vattenuret'' bland en mängd titlar som ''I Vindskontoret'',[75] ''Pintorpa-Fruns Julafton'' (1903) och ''Anden i Flaskan'' (1905) samt en rad uppslag, t.ex. ''*Lillans Tvångströja*; Blommornas Krukor./ Salsklockan./ Mina Palmer'', som har motsvarigheter i *Ockulta dagboken* den 20 och 26 januari 1904. Bilden med isskåpets droppande, som liknar ett vattenur mätande ut tiden, förekommer ju både i *Taklagsöl* (s. 18) och i *Oväder* (SS 45, s. 37). Buddha med rotskivan ser konservatorn nere hos grannarna (s. 25), men även i *Spöksonaten* beskrivs, som tidigare nämnts, en

Buddha som sitter med en rotskiva i knät och blickar tålmodigt på växten som skjuter upp (SS 45, s. 196 ff.).

På samma sätt, insprängda i förarbeten som består av en mängd uppslag, finner man några rader på ett folioblad med titeln ''Holländarn'' (4:13,3; Lessebo bikupa 1903) vilka närmast hör samman med skildringen av konservatorns äktenskap: ''Pianot skall stå öppet'', ''Öppna fönstret och barnet'' (jfr s. 10 f.) och ''Tapetmönster i klädningarne'', ''Klädde sig endast för andra'' (jfr s. 49). Underrubrik är ''(πιντορπαφρυν ['Pintorpafrun'].)'' En stor del av uppslagen i övrigt har anknytning till ''Pintorpa-fruns julafton''. En rad har samband med dramat *Holländarn*: ''Kurtis med Ukko''.[76] Flera av uppslagen tycks hämtade från Strindbergs tredje äktenskap. ''Pintorpa-fruns julafton'' skrev Strindberg samtidigt med de övriga sagorna 1903, men drog tillbaka den av hänsyn till Harriet Bosse.[77] Sagan publicerades först 1908 i *Julstämning*. *Holländarn* tillkom enligt Lamm sommaren 1902, vilket innebär att förarbetet, som har vattenstämpel 1903, knappast kan innehålla uppslag till dramat.[78] Flera av anteckningarna återfinns även på ett utkast, ''Mortalin./ Familjen./ Vampor'' (6:3,3; Lessebo bikupa 1901) med stoff från sommaren 1904. Möjligen kan Strindberg ha tänkt sig skriva en fortsättning på *Holländarn*, som ju inte avslutades.

Det är inte förvånande att uppslag som användes i *Holländarn*, ''Pintorpafruns julafton'' och *Taklagsöl* ryms på samma förarbete. Till alla tre verken hämtade Strindberg motiv ur sitt äktenskap med Harriet Bosse.

Skärgårdssommaren med släkten

Den dödssjuke konservatorn fortsätter sin berättelse och redogör för sommaren innan allt tog slut på födelsedagen i samband med överlämnandet av den olycksaliga grafofonen. Han flyttar då ut till skärgården med sin son för att vänta på hustrun som först företar en resa till Paris. När hon anländer följer fjorton dagar i fullständig harmoni. Så ankrar kuttern med släktingarna utanför ön. Konservatorn försonas med sin bror och sin kusin, och man inleder ett intensivt umgänge. Snart tycker emellertid konservatorn att hans hustru blir alltför influerad av släktingarna; hon läser endast deras böcker, spelar deras musik osv. Han drar sig alltmer tillbaka medan hustrun fortsätter att umgås. När hon kommer hem sent en stormig natt, låser han henne ute. Efter en uppgörelse mellan makarna flyr konservatorn tillbaka till staden (s. 30—48).

Genom att studera förarbetena kan man följa sommarens utveckling med försoning och krasch. Som torde ha framgått av det biografiska kapitlet, har Strindberg här byggt skildringen på sina egna upplevelser sommaren 1904 på Furusund.

Förarbetet ''Fager-Sommar:/ Duf-Källan'' (4:27,2) har en förteckning

med rubriken ''**Karakterer**'', där bl.a. ''Fienderna De Gamle försonas'' återfinns bland en mängd personer med anknytning till Furusund.

Under titeln ''Den grönskande Ön'' (3:22,57; Lessebo bikupa 1902) står följande text: ''Återseende och förklaringar./ π'ιλπ./ 'υδτρυρνα./ νῶρλινγ. / φαρ. / μωρ. / στοφμωρ. / μωρβρωρ. / βαρνεν. / υιρσέν ['Philp./ hustrurna./ Norling [?]./ far./ mor./ styfmor./ morbror./ barnen./ Wirsén']''.[79] ''Den grönskande Ön'' är en titel som förekommer i andra förarbeten med Furusundsmotiv (3:22,56, 4:27,5).

Skissen ''En Scène:/ Scioptikon'' (9:5,23; Lessebo bikupa 1903) innehåller olika förslag till scener, bl.a. ''Försoningsfesten på Fagervik. Pang så är de fiender. π'ιλπ ['Philp'] håller tal för Harriet och mig. Pang så skiljas vi'' och '' 'ενρι ['Henry'] är hennes riddare. Pang: så är han hennes fiende''. Slutscenen lyder: ''Jag och H-t skilda, men återknyta. Ellen kommer igen. Philp och Anna och Märta åter försonade''.

Det tidigare nämnda utkastet med titeln ''**Mortalin./ Familjen./ Vampor**'' (6:3,3) har undertiteln ''(Vänner.)''. Texten börjar: ''Erbjuda och påtvinga tjenster./ Deras [klammer] Segling (Söndagsseglaren)/ Badtimme. Tennis./ Massage (Födelsemärket.)/ Hans böcker och Tidning''. Längre ned fortsätter det: ''Deras bekanta/ Deras maträtter'', ''Deras råd i barnuppfostran'' och ''Deras musik''. Nederst på sidan står under ''**Efter Skilsmessan**:'': ''Berömmer hans fiender; Du ville stänga in mig. Med ett ord: bara hon öppnar mun, flyger en lögn ut./ Börjar fiska efter hans vänner.''

Ytterligare en plan är tänkt som ''Scioptikon''. Den har titeln ''**Chassé-croisé**'' (3:22,50) och består av en personförteckning och en indelning, troligen i akter, I-V. Förteckningen lyder: π'ιλπ/ αννα /μαρτα /'ενρι / Φρο-δινγ/ φρο /'υγω. /Στρινδβεργ /'αρριετ ['Philp/ Anna/ Märta/ Henry/ Fröding/ fru/ Hugo./ Strindberg/ Harriet']. Endast avdelningarna I och II innehåller text:

I.

Rika Φροδινγς ['Frödings'] sökes af π'ιλπ ['Philp']. Φρ ['Fr'] reserverade.
'υγω ['Hugo'] och μαρτα ['Märta']. Han skall bli husar.
π'ιλπ ['Philp'] emot sin fru; men på 'αρριετς ['Harriets'] sida mot Σγ ['Sg'].
Σγ ['Sg'] emot sin fru men med αννα ['Anna'].
'αρριετ ['Harriet'] mot αννα ['Anna'] men också emot sin man (omvexlande.)
'ενρι ['Henry'] emot qvinnorna, men med 'αρριετ ['Harriet']

II.

Φροδινγς ['Frödings'] fattiga. π'ιλπ ['Philp'] retirerar; men nu äro de unga förlofvade. Ändrade ståndpunkter.

Strindberg hade tydligen tänkt sig en skildring byggd på konflikter mellan familjerna Fröding, Philp och Strindberg.

Strindberg på Isola Bella sommarn 1904. Påskliljetapeten syns i bakgrunden. Foto Otto Johansson, nr 9. Originalnegativet på Stockholms Stadsmuseum.

Ett förarbete med titeln ''**Det grymma lifvet./ (Inferno-Drama/** ur verkligheten)'' (3:22,1; Lessebo bikupa 1903) innehåller exempel på olika omständigheter som leder till konflikter i äktenskapet. Men först diskuteras dilemmat för författaren att hämta litterärt stoff bland sina närmaste. Texten börjar: ''Slägt och Vänner tvingas af lif och omständigheter att plåga hvarann. De tycka egentligen om hvarann värdera hvarann, men måste vara fiender./ En, skriftställaren måste ta sina bilder ur omgifningen, och då han icke kan smickra känna sig hans vänner förtalade.''[80]

Svarta frun

Under den sommar konservatorn tillbringade med hustru och barn i skärgården förekommer det också ett spökeri. Första gången det omtalas är konservatorn med barnet vid stranden och får syn på en svartklädd dam med två rödklädda småflickor. När han skyndar för att ta emot det förmodade besöket, är de borta. Han hade tidigare hört talas om en svart kvinnogestalt som visar sig i solskenet för slåtterfolket, men som avlägsnar sig när någon nalkas. Några dagar senare tycker Sigrid i köket att det spökar på natten (s. 31 f.). Längre fram på sommaren, när det kommer till en uppgörelse mellan makarna, är det frun, som den stormiga natten då hon blir utelåst, ser en svartklädd dam med två röda småflickor (s. 45).

Den spökhistoria som skildras i *Taklagsöl* har hämtat stoff från berättelser på Furusund. I dagboken hade Strindberg ju återgivit familjen Strindbergs jungfru Sigrids beskrivning av den ömsom svarta, ömsom vita fru som under namnet Lagerheim spökade för slåtterfolket (14.6.1904; se ovan sid 16). När man läser skildringar från Furusund på Strindbergs tid, får man intryck av att det spökade lite varstans. Märta Fröding berättar i *Idun* att ett spöke huserade i villan Mariedal, där lektor Jäderin med fru och barn hyrde.[81] I Ester Grönblads bok om Furusund beskrivs villa Karlsborg, i vilken familjen Philp bodde sommaren 1899, som en plats där det hade spökat. Då var Strindberg inhyst hos skomakare Andersson.[82] Sommaren 1904 hyrde han som nämnts Isola Bella, f.d. Karantänsholmen. Enligt Gunnar Ollén, som också skrivit om Strindberg på Furusund, var holmen känd för spökerier sedan den använts som karantänsplats under koleraepidemin vid mitten av 1800-talet.[83] Dessa rykten återger även Ester Grönblad, som berättar om fru Lagerheim, vars make, Knut Lagerheim, var tullinspektör och ägde Furusund 1816—41. Efter fru Lagerheims död skulle en tjänsteflicka ha stoppat fruns svarta sidenklänningar i en säck med sängkläder och sedan bett en släkting inhandla säcken billigt. Man hade därefter hört steg som vandrat och bevittnat övernaturliga händelser på Karantänsholmen.[84]

Svarta frun återfinns i åtskilliga förarbeten. Ett har titeln ''**Svarta Frun på Påskön**'' (6:16,42) och följande text:

Harriet Bosse på Isola Bella sommaren 1904. Foto Otto Johansson, nr 7. Originalnegativet på Stockholms Stadsmuseum.

Onda kokerskan: blir snäll. Håller herrskapet i fångenskap med den goda maten.
Midt i solskenet med två röda småflickor:
Natten: vilda jagten = Svalorna på taket. [klammer] Badhuset. Carlsborg med Svalorna.
Barnet i sängen: framstupa i tillbedjan.
Syrenerna — väntan på.[85]

Ester Grönblad har forskat i namnet Påskön och fann vid en undersökning att, förutom de påskliljetapeter man ser på fotografier av Strindberg och Harriet Bosse i villan 1904, det även i stora salen fanns en tapet med mönster av narcisser i violett färgton.[86]

Ett utkast med titeln ''**Den Grönskande Ön**./ **Duf-Källan**:/ **Spökhuset**'' (4:27,5) innehåller en personförteckning med bl.a. ''Svarta Frun (Pin-Torpa-)'' och därunder efter rubriken ''**Spökerier**'': ''Frun med de röda barnen:/ Vilda jagten i korridoren''. I en högerspalt finns en lång lista på övernaturliga händelser och dessutom ''**Svarta Frun**:/ Förstör dagens arbete =/ Tar upp väfvar och stickningar —/ Tänder ljus och lampor —/ Pinar blommorna'' osv. I övrigt förekommer i utkastet samma personer som i den mängd dramautkast som finns till sagan ''Blåvinge finner guldpudran'', vilka oftast har titeln ''Duf-Källan''.[87] Planer på att dramatisera sagorna finns dokumenterade i ett tidigare nämnt brev till kompositören och musikern Tor Aulin, en av ''Beethovengubbarna'' som deltog i musikaftnar hemma hos Strindberg. I brevet föreslår Strindberg Aulin att de skall samarbeta om ett musikdrama:

Nåväl! Jag har redan anlagt en komposition af mina Sagor, som eger Sjusofvarn (Kompositören) till axel, kring hvilket det hvälfver sig; Snäckbutiken är med och lotsen o.s.v.
Eljes: Sankt Gotthards Saga.
Eljes: Blåvinge söker Guldpudran.
Eljes: Ska vi skrifva en ljus Nordisk Midsommarnattsdröm? Jag har redan anlagt den, bjudit Nya Dramaten som invigningsstycke, såg den så ljust i fjor våras — — — men så mörknade det! Den heter Dufkällan!...[88]

Strindbergs brev visar att planerna var aktuella våren 1907, men frågan är om inte några av utkasten har tillkommit tidigare, då spökerierna och grafofonen som skildras i *Taklagsöl* finns med. Andra Dufkälle-utkast har vattenstämplar 1901 (4:27,12) och 1903 (4:27,16). Svarta Frun förekommer i ytterligare tre förarbeten som har anknytning till ''Blåvinge finner guldpudran'' (4:27,3, 4:27,6, 4:27,8).

Ett par verkförteckningar innehåller också ''Svarta Frun''. Den ena räknar under rubriken ''**Sagor**'' (6:2,2) upp titlar som ''Pintorpa-Fruns Julafton'', ''**Anden i Flaskan**'', ''**Svarta Frun på Påskön**'', ''Brända Tom-

ten'', ''**Den Gröna Fjäriln**'' och ''Vindskontoret''. Förteckningen tillkom säkert efter sommaren 1904, troligen efter 1905, då ''I vindskontoret'' enligt bevarade utkast tidigast planerades, och senast innan ''Pintorpa-fruns julafton'' publicerades 1908. Den andra verkförteckningen (9:5,14) saknar rubrik och börjar: ''**Svarta Frun** = / **Gröna Fjäriln** = / **Röda Skon** på trappan = **Casems tofflor**''. Skådespelet *Abu Casems tofflor* skrev Strindberg, som nämnts, sedan han flyttat in i Blå tornet sommaren 1908.[89]

Motivet ''Svarta Frun'' tycks alltså ha aktualiserats i Strindbergs planer vid olika tidpunkter. *Taklagsöl* var emellertid det enda verk i vilket hon gavs tillfälle att gå igen.

Den ensamma sommaren

Konservatorn berättar vidare om hur han, för att locka till sig hustru och barn igen, hyrde spökhuset och började rusta för deras ankomst. Han lagar bron, plockar undan glasbitar i gräset så att gossen inte skall skadas, målar gungan och fejar badhuset. De kommer aldrig, men han lever med minnena från förra sommaren. Ett besök av vänner känns endast som intrång i tillvaron. När gästerna vill spela, vägrar hans piano att fungera. I slutet av vistelsen, då han börjar packa ihop för att resa in till staden, känner han som om han levat med de sina hela sommaren (s. 48 ff.).

Strindbergs skildring av konservatorns ensamma sommar inspirerades av författarens vistelse på Täckholmen 1905. Tidigare har det brev citerats, där Strindberg skriver till Harriet Bosse att han ''kanske skrifver en vacker bok om denna séjour'' (Brev 15, s. 142).

Bland förarbetena finns ett utkast med rubriken ''**Ön**'' (6:16,40) som erinrar om sommaren på Täckholmen och har stora likheter med skildringen i *Taklagsöl*. Texten i vänster spalt börjar:

Hallonbuskarne: plundras.
Sängkammaren. Blå madrassen — Lillans säng:
Flagglinan: Flaggen:
Glasbitarne. Fönsterrutor:
Gungan målas.
Bron.
Rabatterna: Sådden:
Sparris.
Badhuset.
Leksaker utses.
a/Herr.
Fremmande: b/Dam.
Pianot sjukt —

Bland de sista meningarna på bladet står försett med en klammer:

> Hoppet — Fingeradt = Har aldrig trott de skulle komma, men måste tro.
> Får nu vid afskedet intrycket att de bott här hela sommaren. När fremmande besökt mig har deras aura grumlat min —

Utkastet låg enligt Carlheim-Gyllenskölds förteckning tillsammans med bl.a. ''Svarta Frun på Påskön'' (6:16,42), dramautkastet i fem akter om det förlorade barnet (3:21,14) samt ''Konsten att dö'' (6:16,43), som ligger mycket nära *Taklagsöl*, i ett omslag med texten: ''**Robinson**:/ (Täckholmen:)/ **Spökhuset**'' (6:4,1) i kartong I.C.2,7.

I Gröna säcken finns en plan över Täckholmen på Furusund bevarad (E.24,2 c). I vilket syfte Strindberg gjort ritningen kan man endast spekulera över. Kanske har den tillkommit som stöd för minnet att senare utnyttjas vid författandet. Planen stämmer väl överens med förekomsten av glasverandor, bro, gunga och badhus i *Taklagsöl*. En annan möjlighet är förstås att Strindberg ämnade skicka en beskrivning över sommarön till Harriet Bosse för att förmå henne att komma dit.

Jobs vänner

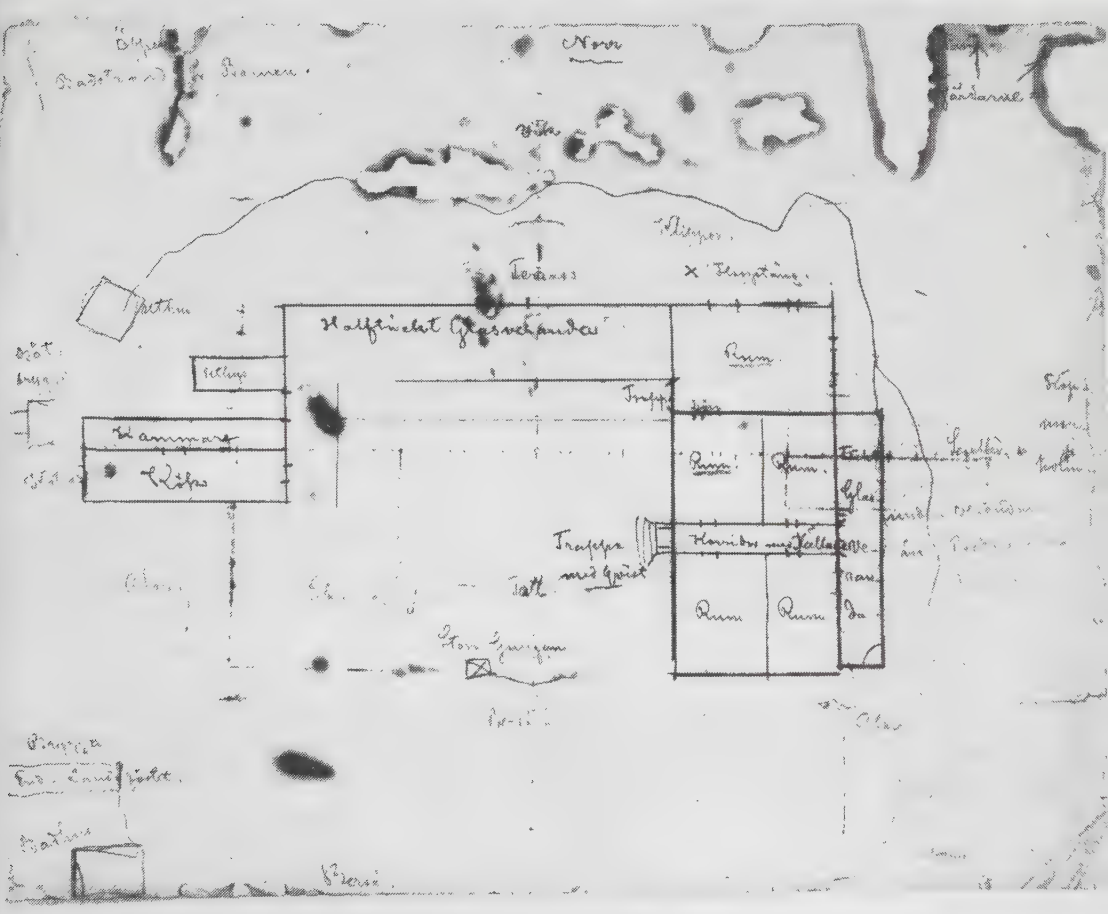
I slutet av *Taklagsöl* får konservatorn genom sköterskan en hälsning från grönа ögat ''att den som lider icke har några fiender''. Han svarar då:

> — Det var vackert sagt, men är icke riktigt sant; ty när min hustru gick med barnet, så kommo vännerna hit som till Job, men icke för att trösta, utan för att se efter om jag led riktigt grundligt, och när jag dolde min smärta, gingo de bort som efter en missräkning. (s. 62)

I en tidigare citerad förteckning över olika uppslag med rubriken ''Karakterer och Situationer'' (9:5,46) förekommer motivet på två ställen. På p. 2 står bl.a. ''*Vännerna* besöka honom för att beklaga (hoc est: se efter om han lider rigtigt grundligt.) Jobs vänner''. På p. 3 finner man: ''Hans hustru har rymmt med barnet Cederström [?]. Han får visiter af alla som vilja se om han lider. Systern; vännerna''. Förarbetet har, som nämnts, tidigast tillkommit hösten 1905.

Uttrycket ''Jobs Vänner'' har Strindberg naturligtvis hämtat från *Gamla Testamentet*. En Bibel från 1782 som Strindberg ägde (nu på Kungliga Biblioteket) innehåller markeringar av hans hand. I Jobs bok, kapitel 16 har verserna 19 till 22 strukits för. Vers 19—20 lyder: ''Och si nu, mit witne är i himmelen; och then mig känner, är i högdene. Mine vänner äro mine begabbare: men mit öga fäller tårar til Gud''.

Ett annat förarbete har titeln ''**Hiobs Vänner**'' (9:1,43) och är indelat i ''1º Pintorpa-Frun. Den Ondaste. — Alla sviker'', ''2º Vännerna. — C-G, γ αν γ [*'G af G'*], R:B: — Brodren ō — *Hushållerskan* = / (Sedan Frun gått)''



Plan, som Strindberg ritat över Täckholmen, där han bodde sommaren 1905. Originalet på Kungliga Biblioteket, SgNM E 24, 2 c.

och ''3:o I Skogen = Jägmästarns = Hans [struken text] *Vän*, som kurtiserat hans Hustru, *Optimist* De Nygifta. — Dottern (γρετα ['Greta']/ **Hägringar**: π'ιλπ, Φροδινγ's, αννα ['Philp, *Fröding's*, Anna'] o.fl.''[90] Därunder finns anteckningar som torde sakna samband med övrig text. Strindberg tycks ha planerat ett verk där motiven ''Pintorpa-Frun'', ''Hiobs Vänner'', något som påminner om ''Nunnan'' och ''Hägringar'' ingår. Det existerar i Gröna säcken ytterligare ett par utkast till ''Hägringar'', som har familjerna Philp och Fröding som modeller (4:19,2; Lessebo bikupa 1903 och 4:19,4). Intill ''Hiobs Vänner'' låg, enligt Carlheim-Gyllenskölds förteckning (i kartong I.C.3), en skiss utan rubrik (6:3,6) med snarlikt innehåll:

1:o Hos Pintorpa-Frun:
2:o I Skogen:
3:o Hos Öfverjägarn: gift med Systern.
1:o
Frun går med barnet; Vännerna komma:

Motivet med Jobs vänner förekommer alltså dels som idé insprängt i en förteckning, dels som en av tre delar i ett ofullbordat verk benämnt ''Hiobs Vänner'', innan det infogades i *Taklagsöl*.

Utkast som ligger nära Taklagsöl

Fyra utkast finns bevarade, som ligger mycket nära den färdiga berättelsen *Taklagsöl* och bör ha tillkommit i anslutning till författandet.[91] Det är inte lätt att bestämma deras inbördes kronologiska förhållande. Tre av utkasten täcker var sin del av handlingen. Endast ett av dem, det tidigare diskuterade förarbetet med ''Scheol'' som rubrik och texten ovanför (3:12,2—3; se ovan s. 41) har anteckningar som helt och hållet är relevanta för *Taklagsöl*. De övriga innehåller för berättelsen ovidkommande element. Utkastet ''Scheol'' börjar på samma sätt som flera andra förarbeten: ''Damerna, Ryttaren och Hunden:/ Uppvaknandet, Falkensteinmarsch'' (jfr 3:12,6, 3:22,19, 6:16,38). Så följer en anteckning om ''Fienden'', dvs. gröna ögat, och två intressanta rader ''Tid och Rum:/ Det förflutna försiggår omigen men nu''. Här antyder Strindberg alltså ett experiment med tid och rum, något som han tidigare laborerat med i *Ett drömspel*. Den aspekten på *Taklagsöl* kommer jag att diskutera närmare i kapitlet om berättelsens komposition. I utkastet ''Scheol'' finner man även några stolpar till handlingen: ''Hos Grannen inunder — telefon efter barnet —/ Våningen —/ Täckholmen'', som känns igen från förarbetena om det förlorade barnet.

Ett utkast, som har titeln ''**Konsten att dö**'' (6:16,43), börjar med att beskriva den första skärgårdssommaren. Den finns inte antydd på Scheol-utkastet, som slutar med ''Täckholmen'', där den ensamma sommaren till-

bringades. Denna plan bär alltså inte berättelsens slutliga titel, vilket innebär att namnet *Taklagsöl* bör ha tillkommit relativt sent. Konservatorns sommar med familjen och släktingarna beskrivs i stolpar: ''Spökerierna. —/ Kuttern kommer —Fonografen —/ Landstigningen. — Slägtingarne. — [klammer] Hon hade fruktat hans slägtingar. —/ Invasionen. — *Väninnan*'' osv. fram till ''Stormnatten — —/ Flykten''. Endast en anteckning finns som inte utnyttjades i berättelsen: ''Väninnan flyttar in''. Därpå beskrivs att han vaknar, ser bygget och flaggan samt samtalar med ''Teosofinnan'' och det fortsätter med ''Återseendet. (Täckholmen.)''. Längre ned anges ''Paus. Om Döden och *Helvetet*'', vilket i *Taklagsöl* egentligen diskuteras i det tidigare samtalet med sköterskan, men därpå följer, precis som i berättelsen: ''Forts. Andras Historier'' och raden ''Möbeltyget. Figurerna'' som troligen motsvarar de syner konservatorn har på slutet: ''[...] tapeternas blommor flöto ihop till ansikten, porträtt av alla dem han känt'' (s. 60). Sist står: ''På andra sidan: föreställningen om ett bättre'', vilket avhandlas med sköterskan i berättelsens slutskede. Tilläggas bör att det under ''Täckholmen'' finns en lodrät våglinje som mycket väl kan antyda att Strindberg här tänkt sig att utkastet ''Ön'' (se ovan s. 61) skulle inpassas. Enligt Carlheim-Gyllenskölds förteckning låg dessa utkast ursprungligen intill varandra i kartong I.C.2.

Slutet skisseras på ett rubriklöst utkast (9:7,45), vilket, liksom de två föregående, är skrivet på Manillapapper. Det kan tyda på att de tre förarbetena har tillkommit vid samma tillfälle. Enligt Carlheim-Gyllenskölds förteckning låg de dock inte tillsammans, trots att de alla så uppenbart har att göra med författandet av *Taklagsöl*. ''Konsten att dö'' fanns i kartong I.C.2 och de två övriga (3:12,2—3 och 9:7,45) en bit ifrån varandra i I.B.2. Detta tredje utkast börjar: ''Vill icke se barnet'', vilket konservatorn framför till sköterskan på slutet (s. 59). Därefter följer tre rader som strukits. Två av dessa ''Det bättre lifvet'' och ''*νωρλινγς ταφλα* ['Norlings [?] tafla'] fanns med på det föregående utkastet, dvs. om man räknar tavelhistorien bland ''Andras Historier'', vilket är rimligt. Den tredje strukna raden, ''Winbergs fiol'', saknar motsvarighet i berättelsen, liksom ytterligare en struken rad längre ned: ''Julklappen: Cigarretterna''. Resten av texten beskriver med hjälp av stolpar slutet i *Taklagsöl* med ett undantag: ''Affärerna: Testamentet'', som uppenbarligen inte medtogs. Det är förresten först här valsen Le Charme förekommer. I utkastet ''Grannarne'' finns den inte med. Sista raden lyder: ''Nu vill jag sofva — det är grönt ute'', vilket ligger nära berättelsens avslutning:

> — God natt, röda kors, nu skall jag sova! var hans sista ord. Han sträckte ut sig, drog ett par långa andetag, och somnade, som det såg ut, men han dog.
>
> Och så låg han där, leende som om han bara såg vackra ting, gröna ängar, barn och blommor, blåa vatten och flaggor i solsken. (s. 63)

Det mellersta utkastet, ''Konsten att dö'', kan förstås avse ett verk som endast skildrar skärgårdssomrarna och ett återkommande samtal om livet efter detta, men troligare är att det hör samman med de två rubriklösa utkasten som skisserar början och slutet av berättelsen.

Det fjärde utkastet, som täcker större delen av historien, saknar rubrik (6:16,38; Lessebo bikupa 1903) och är det enda som innehåller taklagsölets firande.[92] Längst ned på sidan står: ''Stången med *Kransen*:/ Taklagsölet../ Slutet.'' Inledningen är mycket detaljrik, vilket ger anledning att tro att det är det närmast liggande utkastet. Texten börjar: ''På sängkanten, opererad./ Matem. Sällskapet: Presidenterna —/ Talen, periodicitet. Hellenbach./ Hans tal = 6 i Februari.'' Dessa rader saknar motsvarighet i något annat bevarat utkast och skisserar konservatorns redogörelse för sina förehavanden strax före olyckan. Han hade varit på naturvetenskapliga klubben och lyssnat till ett referat av Hellenbachs *Talens mystik* och periodiciteten i människans liv.[93] När han kom hem försökte han uppställa sin magiska kvadrat och fann att livet rörde sig framåt i femårsperioder.[94] Detta jämför han med en sammanställning av fem amerikanska presidenters liv (s. 14).[95] Så följer i utkastet, liksom i berättelsen: ''Damerna, hunden: hästen —/ Grafofonen — Falkensteinmarsch —/ Husbygget midt emot''. Därefter kommer ett avsnitt som inte är kronologiskt i förhållande till *Taklagsöl* och dessutom innehåller några rader med uppslag som aldrig användes i berättelsen: ''Penningbyarne./ *Gröna Fjäriln*'', och ''*Äggsamlingen*''. Understrykningarna har gjorts med färgpenna. Efter detta avsnitt står några rader som känns igen från utkasten om det förlorade barnet: ''Barnet sökes../ Rikstelefon —./ Våningen —./ Täckholmen —./ Tamburen. — *Isskåpet.*'' Mellan denna text och slutraderna om taklagsölet finns ett tomt parti på sidan. Innehållsmässigt passar föregående utkast (9:7,45), som beskriver slutet av berättelsen, mycket väl in på detta utrymme.

Verkförteckningarna

De verkförteckningar som tidigare diskuterats, där *Taklagsöl* ingår i en eller annan form, har alla utom en bedömts vara sammanställda efter berättelsens tillkomst. Det gäller de listor över ''Kammarspel'' (3:1,17, 3:1,21) där även *Syndabocken* förekommer, samt en förteckning över femton titlar (3:1,10), som bl.a. innehåller ''Götes Källare'', ''Gröna Ögat'' och ''Scheol''. En förteckning ''Sagor'' (6:2,2), som bland flera titlar räknar upp ''Svarta Frun på Påskön'', kan eventuellt ligga före *Taklagsöl*.

Förutom dessa redan avhandlade förteckningar finns ett omslag (7:2,2—3) med texten ''**Svarta Flaggorna**./ **Götiska Rummen**:/ Med Mera./ (Sommar-Romanen.)'', där sista raden möjligen kan tänkas åsyfta de sommarskildringar som ingår i *Taklagsöl*.[96]

Vidare finns ett förarbete som är relativt lätt att datera. Det består dels av en lista över verk under rubriken ''**Berättelser**; med Musik; på Kastellet'' (6:16,39), som börjar: ''Ensam:/ Taklagsöl:/ Småstad'', dels av en skiss till *Syndabocken* under titeln ''**Småstadslif**''. ''Libotz'', namnet på huvudpersonen i *Syndabocken*, står ovanför sistnämnda titel. ''Inskjutning i Taklagsöl'' (6:13,1—3), som i stora drag återger samma handling som *Syndabocken*, infogades, som nämnts, aldrig i *Taklagsöl*. När Idun bad Strindberg om ett bidrag, utvidgade och bearbetade han i stället inskjutningen till en längre berättelse. *Syndabocken* påbörjades i slutet av april och var färdig i början av juni.[97] I inskjutningen är det konservatorn som är huvudperson — namnet Libotz införs först i *Syndabocken*. Alltså kan man datera förarbetet ''Berättelser''/ ''Småstadslif'' till mars-april 1906, efter det att Strindberg avslutat *Taklagsöl*, men innan han påbörjat *Syndabocken*.

Sammanställningen med *Ensam* i förteckningen är inte förvånande. Det finns, som redan framgått, flera likheter mellan *Ensam* och *Taklagsöl*, men *Ensam* har också anknytningspunkter till *Syndabocken*. Innan Strindberg kom igång med följetongen till Idun, meddelade han Harriet Bosse sina planer i ett brev: ''Balzacs romanform lockar mig mest nu. Typen 'Ensam'. Der kan man få förklara sig, utbreda sig, tolka menniskor, se dem inuti, grundligt'' (Brev 15, s. 248). Det finns anledning att återkomma till en jämförelse med *Ensam* i kapitlet om motiv i *Taklagsöl* som man återfinner i Strindbergs övriga postinfernoproduktion.

I Gröna säcken föreligger även en lista över verk, för vilka Strindberg väntade sig ersättning. Under rubriken ''**Pengar**'' (1:1,29) har han noterat inkomstkällor som ''Falck: Paria, Fröken Julie'' (spelades 1906), ''Dödsdansen Turnée'' (i Tyskland 1905—06) och Taklagsöl = Bonnier'', ''Taklagsöl: Schering''. Förteckningen bör ha tillkommit tidigast våren 1907, eftersom Schering föreslogs översätta *Taklagsöl* i februari detta år (Brev 15, s. 348).

Sammanfattning om förarbetena

Med utgångspunkt från de försök till datering som gjorts ovan kan man söka fastställa när några av episoderna i *Taklagsöl* tidigast kan ha tillkommit:

Våren 1904	**Sommaren 1904**	**1904—1905**	**Våren 1905**
Det förlorade barnet	Första skärgårdssommaren	Gubben Noak	Telefon hos grannen
Olyckan med hästen och ryttaren	Svarta frun		

Sommaren 1905	**1905—1906**	**Januari 1906**
Den ensamma sommaren	Husbygget	Konservatorns dödskamp

Uppställningen utgår från tidpunkten för de händelser i Strindbergs liv som blev till litterärt stoff i *Taklagsöl*. Det finns däremot ingenting som säger att Strindberg nödvändigtvis måste ha gjort sina utkast eller anteckningar i samband med upplevelsen. De kan ju ha nedskrivits senare och i en annan ordning än den ovan skisserade. Uppslaget om det förlorade barnet, vilket Strindberg själv anger som upprinnelsen till *Taklagsöl*, återspeglas i flera förarbeten av skiftande karaktär. Ett annat i förarbetena återkommande inslag är ryttaren, damerna, hunden och hästen som orsakade olyckan, samt Falkenstein-marschen. Dessa förekommer även på utkast som inte tillhör dem som ligger närmast *Taklagsöl*, vilket tyder på att uppslaget med olyckan och ledmotivet kan ha varit aktuellt på ett ganska tidigt stadium.

Det är viktigt att framhålla att Strindberg inte från början hade för avsikt att inrymma dessa skilda motiv i just *Taklagsöl*, utan hade olika andra verk i tankarna. Det var troligen först när han hade ramen helt klar för sig som han började inlemma de separata projekten i berättelsen. Flera sådana detaljerade planer har presenterats: femaktsdramat om Herr X., ''Ön'' och ''Grannarne''. Andra mindre utarbetade planer, som tycks avse separata verk, är ''Familjen Vampor'' och ''Svarta Frun på Påskön'', som inspirerats av upplevelserna skärgårdssommaren 1904, samt ''Hiobs Vänner''. I berättelsen har Strindberg även inrymt uppslag, som finns antecknade på en rad förarbeten vilka till stor del är förteckningar över motiv. Hit hör t.ex. grafofonen, musiken som spelas hos grannen, isskåpets droppande, Buddha med rotskivan, de rökande herrarna i den mörka trappfarstun och föreställningen om ett bättre liv på andra sidan. *Taklagsöl* kommer alltså att framstå som ett konglomerat av idéer och motiv till olika verk som Strindberg byggde på upplevelser perioden mellan 1904 och januari 1906.

Utkasten till ''Qval-hem'' tycks vara embryot till novellens konstruktion. De kan ha tillkommit hösten 1905 i anslutning till att Strindberg arbetade med monodramer. Den ena planen till ''Qval-hem'' visar att det finns ett samband mellan livsrevyn i ''Indras Dotter'' och ramen i *Taklagsöl*. Det andra ''Qval-Hem''-utkastet innehåller stoff som även existerar i skissen till femaktsdramat och dessutom andra företeelser som inlemmades i berättelsens monolog. Möjligen är det dessa planer Strindberg åsyftar i sitt brev till Harriet Bosse, där han talar om att han ''grundar nya former'' för sitt ''livs drama'' (se ovan s. 21).

I ''Qval-hem'', liksom i några av Scheol-utkasten, är personen död eller skendöd. Uppenbarligen planerade Strindberg ursprungligen att låta en per-

son göra upp med sitt liv sedan denne kommit över på 'andra sidan' — i Scheol, något som i stället genomfördes, men ej slutfördes i ''Toten-Insel''. Förmodligen var det först efter att Strindberg fått systern Annas skildring av Philps dödskamp, som han kom på idén att låta en döende berätta om sitt liv.

Vissa av episoderna, som från början var tänkta som separata verk, upplevs också som slutna enheter vid läsningen, t.ex. berättelsen om grannarna, om den första och om den andra sommaren. Att de episkt avgränsar sig mot den övriga texten framgår av ett diagram som visar berättelsens kronologi i kapitlet om kompositionen (se nedan s. 142). Novellen framstår dock knappast som splittrad och sönderfallande. Episoderna är väl inpassade i det logiska sammanhang som ramen utgör. Med denna ram fann Strindberg en idealisk form som tillät honom att inpassa skilda uppslag i sin berättelse. Stoffet har genom rikedomen på underliggande planer blivit starkt komprimerat. Det självbiografiska draget i de olika förarbetena bidrar naturligtvis också till att skapa enhet.

III. TEMA

I brevväxlingen med Schering våren 1907 ger Strindberg vid ett tillfälle sina synpunkter på konstruktionen i *Taklagsöl*. Där finns också en antydan om grundtankarna: ''Stegringen är husets vexande, som vexer öfver brottet, Leitmotivet är det gröna ögat, hämnden som släckes af lidandet och slutar med flaggning''. (Brev 15, s. 361.) Det handlar alltså om brott, hämnd, lidande och ''flaggning'', vilket kan betyda att en form av försoning sker.

Lamm, som tagit del av detta brev, menar också att den i novellen genomgående tanken är att konservatorns fiende, det gröna ögat, får släcka sin hämnd.[1] Även Johannesson ser det växande huset som en central symbol. Byggnaden skjuter i höjden i takt med konservatorns ansträngningar att försonas med livet. Samtidigt som det gröna ögat, symbolen för hans skuldkänslor och för fiendens hat, skyms av huset når konservatorn försoning.[2] Tjäder anser visserligen temat vara skuld och befriandet från samvetskvalen, men talar endast om en väg till försoning.[3] I motsats till Johannesson är han inte övertygad om att konservatorn verkligen når dit på slutet. Han menar att texten är alltför behäftad med mångtydigheter och komplikationer, t.ex. konservatorns spegelvända perspektiv, och hävdar dessutom att det växande husets centrala roll skulle bidra till ''att vi inte kan vara för säkra på detta slut''.[4]

För att kunna ta ställning till frågan ämnar jag dels undersöka vad som går att utläsa ur texten, dels göra jämförelser med andra verk av Strindberg huvudsakligen från och med *Inferno*.

Det är ett välkänt faktum att en stor del av Strindbergs senare litterära produktion domineras av frågorna om brott, skuld, straff, ånger och nåd.[5] Tidigare forskning har sökt utreda vad dessa begrepp innebar för Strindberg. Brandell menar att författarens skuldkänslor grundlades i barndomsmiljön och att tanken på en straffande Gud sedan fanns latent som en del av det kristna arvet.[6] I och med infernokrisen aktualiserades skuldproblematiken. Under dess första skede alternerade Strindberg mellan olika förklaringar till lidandet: som prövningar av Gud eller som straff för brott i en tidigare existens. Jorden betraktade han som ett helvete, där vi fick dväljas till följd av förseelser i preexistensen.[7] Efter Strindbergs möte med Swedenborg dominerar i stället insikten om en individuell skuld och övertygelsen om ångerns be-

tydelse.[8] Swedenborgs ''ödeläggelse'' och ''tuktoandar'' var straff för personliga brott, som begåtts i den aktuella tillvaron.[9]

Föreställningen om att vi föds till skuld återfinns i flera av verken efter *Inferno*, t.ex. i *Brott och brott*, där Maurice utbrister: ''Leva: det är lida!'' (SV 40, s. 181) och i *Till Damaskus III*, där Priorn får säga: ''Om vi då skulle sluta att gå till boks med varandra och framför allt med den Eviga Rättfärdigheten!... ty vi födas med skuld och med Adams påbrå!''. (SS 29, s. 349.) Även arvsynden finns antydd i citatet. En variant av arvsynden är den släktskuld som dominerar temat i *Folkungasagan*, där kung Magnus får sona sina förfäders brott.

Stockenström diskuterar syndabocksbegreppet hos Strindberg i sin avhandling. Syndabocken får lida för skuld i en tidigare existens. Hans plågor på jorden innebär en försoning, men befrielsen sker först i döden.[10] Upprepade gånger ser Stockenström i 1900-talsdiktningen uppfattningen gestaltad att människan erbjuds försoning i tanken att vår värld bara är ett sken eller en dröm från vilken vi vaknar upp när vi dör. Då uppenbaras den sanna verkligheten.[11]

Ett problem som sysselsatte författaren efter *Inferno* var det oskyldiga lidandet. Lidandet förutsatte ju skuld, och lidandet var den Högstes medel att skipa rättvisa.[12] I *Advent* diskuteras problemet mellan Amalia och Grannen. Den förra säger: ''Att lida rättvist det förstår jag, men utan skuld...''. Svaret blir följande: ''Mitt goda barn: att lida rättvist, det göra straffångarne, och det är ingen ära, men att få lida orätt, det är en nåd och en prövning som den ståndaktige hämtar gyllene frukter av''. (SV 40, s. 35.) Det är syndabockstanken, jämte föreställningen om Gud som anställer prövningar, som återkommer.

I *Ockulta dagboken* finns en anteckning den 7 maj 1904, som visar att problemet med lidandet fortfarande betraktas som olöst: ''Har läst om Inferno och Legender under en högtidlig stämning, men förstår ännu icke Försynens mening, om vi skulle lida för våra läror eller om vi skulle straffas och afskräckas''. Några månader senare (3.9) ger Strindberg i ett anfall av svartsyn en pessimistisk förklaring, som inleds med att livet är ''rysligt fult'' och människorna ''afgrundsaktigt onda'': ''Lifvet är nog ett straff! Ett helvete; för somliga en Skärseld, för ingen ett paradis./ Man rent af tvingas att göra ondt och pina sina medmenniskor. Bara sken och villor; lögn, trolöshet, falskhet, autokomedier. 'Min kära vän' är min värsta fiende. 'Min älskade' borde skrifvas 'min hatade'''.

Infernokrisens föreställningar dyker upp långt fram i författarskapet. Åtskilliga tankar kommer tillbaka i *En blå bok*, där emellertid tillvaron framställs ännu mörkare än i de tidigare verken. Jorden kallas Kvalhem och är alltså att jämföra med helvetet. I ''Syndafallet och arvsynden'' framgår att enda sättet att komma ifrån skulden är att inse att det är för sina onda gärningar man

lider (SS 47, s. 695 f.). Det oskyldiga lidandet avhandlas i ''Tiga och lida''. Åter förklaras att människan lider för okända brott i en preexistens och att straffet därför är rättvist. Några rader i nämnda avsnitt avslöjar Strindbergs svårighet att acceptera denna förklaring trots allt: ''Återstår: tiga och lida! Men det håller man inte ut med; man måste ju beklaga sig ibland''. (SS 47, s. 707 f.)[13]

Man får nog räkna med att båda dessa uppfattningar, att det finns en personlig skuld men även en medfödd, är aktuella för författaren parallellt under tiden för novellens tillkomst.

Att Strindberg inte var främmande för att låta lidande och ånger leda till nåd och försoning i samband med en personlig skuld, kan man se exempel på i hans dramatiska verk, som t.ex. *Brott och brott, Advent*[14] och *Gustav Adolf.*[15] Även i ett senare drama som *Svarta handsken* lyser nådens sol över den unga frun sedan hon straffats för sin ondska, lidit och ångrat sig.

Det förefaller inte omöjligt att också när det gäller *Taklagsöl* använda begreppen skuld, straff och lidande, ånger — eller kanske snarare insikt — samt, i den mån det visar sig berättigat, försoning. Företeelserna låter sig lämpligen undersökas var för sig såsom de manifesterar sig i texten.

Skulden

Den centrala skulden, brottet som Strindberg omnämner i sitt brev till Schering, är uppenbarligen den som konservatorn ådrar sig när han kränker gröna ögat. I monologen berättar den sjuke att denne ''gick framför fötterna på mig, och jag trampade honom på hälarne, vilket jag den gången ansåg vara riktigt; men sedan åren gått, har jag fått en annan synpunkt'' (s. 17). Det är alltså först senare konservatorn inser sin skuld. Då han levde lycklig med hustru och barn kunde han känna medlidande och ångra sitt beteende, men sedan han blivit ensam börjar han frukta sin fiende och känner som om denne väntade på hans olycka. I en första dialog med sköterskan vill konservatorn inte erkänna att hans kränkning av gröna ögat var oberättigad. Han diskuterar olyckan och får av sköterskan reda på vilka som var inblandade. Deras namn är honom bekanta. Han konstaterar då att människornas öden är som en väv, där alla är intrasslade. Även fienden gröna ögat är involverad i detta skeende som tycks oundvikligt:

> Man är född i en folkträngsel, måste röra sig med de andras rörelser, trampar de närmaste på tårna och knuffar dem i sjön som stå längs stranden, vållar deras död utan att man velat. Varje rörelse är farlig för de andra, och likafullt måste man röra sig; jag har ingen skuld, och de ha ingen; vem har då? (s. 29 f.)

Frågan är om hans konstaterande att skulden inte går att hänföra till någon speciell person är giltigt både för konservatorns handlande gentemot det grö-

na ögat i det förgångna och för själva olyckan. Troligen bör det tolkas så att straffet oundvikligen är en följd av brottet som begåtts. Redskapen för makterna är svårare att belägga med skuld. I berättelsens början föreligger uppenbarligen både tanken på en personlig skuld och föreställningen om människans relativa skuldlöshet.

I Strindbergs litterära produktion från senare år kan man se en förskjutning från att beskriva uppgörelser med en personlig skuld, såsom t.ex. i *Inferno*, *Till Damaskus I* och *Brott och brott* till att lägga större vikt vid människans relativa skuldlöshet i t.ex. *Ett drömspel* och i kammarspelen. Bland de sistnämnda dramerna förekommer bilden av livet som en väv i en central monolog av Främlingen i *Brända tomten*:

> När man är ung ser man väven sättas opp: föräldrar, släkt, kamrater, umgänge, tjänare är ränningen; längre fram i livet ser man inslaget; och nu går ödets skyttel fram och tillbaks med tråden; den brister ibland, men knyts tillsammans, och så fortsätter det; bommen slår, garnet tvingas ihop till krumelurer och så ligger väven där. På ålderdomen när ögat blir seende, upptäcker man att alla krumelurerna bilda ett mönster, ett namnchiffer, ett ornament, en hieroglyf, som man nu först kan tyda: det är livet! Världsväverskan har vävt det! (SS 45, s. 96 f.)

Vivi Edström har jämfört de båda reflexionerna över livet i novellen respektive dramat och påpekar att väven fungerar som en symbol för de invecklade relationerna människor emellan.[16] Men nätet och väven betecknar även den fångenskap det innebär att minsta rörelse i väven påverkar helheten.[17]

I *Taklagsöl* citerar konservatorn i sin alltmer okontrollerade monolog, där han kastar mellan olika ämnen, Shakespeares bilder: ''Det är en väv alltsammans 'gjord av samma tråd som våra drömmar', eller 'en saga berättad av en dåre, låter stort, betyder litet', säger Shakespeare''. (s. 55.) Båda dessa citat ur *Stormen* och *Macbeth* förekommer också i *Syndabocken* (s. 98 f.) och i *En blå bok* (SS 46, s 141 ff.).[18] Det kan tänkas att den förnyade kontakten med Shakespeare kommit Strindberg att göra så flitigt bruk av vävsymboliken.[19]

Vävsymbolen, som kan betraktas som litterärt allmängods, hade Strindberg naturligtvis också mött i sin mytologiska skepnad i Platons beskrivning av världssländan i *Staten*, där moirerna, ''nödvändighetens döttrar'', spinner människans livstråd.[20]

I *Taklagsöl* gör sig konservatorns brott mot sin fiende påmint på olika sätt. Främst sker det genom att antagonistens hus med sitt fönster, där en grön lampa lyser, är synligt för konservatorn. Denna lampa riktar sitt ljus som ett anklagande öga och tycks stråla ut ondska och hämnd — därav beteckningen gröna ögat. Man associerar utan svårighet till folktrons 'onda öga'. En person med ont öga ansågs kunna bringa olycka över andra.[21] Onda ögon förekommer tidigare i den betydelsen på flera håll hos Strindberg, t.ex. i *Inferno* (SS 28, s. 107), *Advent* (SV 40, s. 16), *Folkungasagan* (SS 31, s. 23), *Fagervik*

och Skamsund (SS 37, s. 18) och dessutom i *En blå bok III* (SS 48, s. 931).[22] I den tidigare nämnda dialogen med sköterskan framgår att affären mellan konservatorn och hans fiende tilldragit sig i Kongo. Från sitt sjukläger ser konservatorn hur gröna ögat hissar Kongostatens flagga på sin stång och betraktar det som en demonstration. I samband därmed kommer samtalet in på Kongo och på ryktet att konservatorn jagat människor för att samla hjärnor. Konservatorn förnekar inte direkt att så skett. Senare, när hans tillstånd försämrats avsevärt och tankarna flaxar fram och tillbaka under påverkan av morfinet, återvänder han till ämnet. Han säger sig då aldrig ha jagat människor, fastän han samlat hjärnor. Det var gröna ögat som spridit ut detta rykte. Först tyckte han det var ''snobbigt, urstyvt'' och höll därför med. Denna lögn får han emellertid ångra, när han börjar betraktas som ''mänskoätarn'' och har svårt att få praktik som läkare (s. 53). Brottet inskränkte sig till en lögn, för vilken han dock straffas.

Vad beträffar skuldfrågan i äktenskapshistorien, som rullas upp i konservatorns monolog, så överväger tanken på att inte någon av makarna kan lastas för att samlivet misslyckats. I samband med att det sista mötet med hustrun återges — då osämjan blossar upp på nytt — återkommer ett resonemang om att skulden är svår att lägga på en enskild person. Konservatorn reflekterar över att ''hon i botten var utan skuld i detta elände, att vi båda voro utan skuld, styrda av dunkla krafter utom oss'' (s. 12). Under stormnatten utvecklar han denna tanke och inlemmar den i föreställningen om livet som en väv: ''Det fanns ju en fatalitet som flätade mänskors liv i varandra; det fanns ju skickelser som icke kunde undgås, alltså något förutbestämt, antingen detta låg förborgat i födsel, arv, påbrå, härstamning, eller det hade sina grunder i något okänt, som mänskorna voro för fega att forska i''. (s. 42.)

Denna form av ödestro finner man redan i det naturalistiska dramat *Fadren* (1887), i en av nyckelreplikerna, då Ryttmästarn frågar: ''Tänk vad livet har varit skönt, och så det blivit. Du ville icke det skulle bli så här, jag ville det icke, och ändå blev det så. Vem råder då över livet!'' (SV 27, s. 95) Carl Reinhold Smedmark betonar i inledningen till sin utgåva av *Fadren* att det är ett ödesdrama.[23] I pjäsen spelar Strindbergs dåvarande människosyn en roll för tolkningen av ödesbegreppet. Det är Ryttmästarns respektive hustrun Lauras karaktär och miljö som är deras öden och styr deras handlingar. I novellen anförs också arvets betydelse, men i lika hög grad betonas det ödestvång som styrs av okända makter och manifesteras i människors relationer, det faktum att deras liv är hopplöst intrasslade i varandra som i ett fångstnät, ur vilket ingen undslipper.

Just det ''oundvikliga'' betonas på flera håll i *Taklagsöl*. Uttrycket återkommer i samband med att konservatorn får flytta från makarnas sovrum när barnet kommer (s. 15), inför hans väntan på att nå hustrun per telefon i

grannens våning (s. 19), vid släktingarnas intrång i sommarhuset (s. 36) och i samband med att konservatorn resignerar sedan hustrun övergivit honom för släktingarna (s. 42).

Tron på något av ödet förutbestämt dominerar äktenskapshistorien. Helt utan antydan om personlig skuld är den dock inte. I ramberättelsen introduceras den första sommarmonologen med en beskrivning av hur konservatorn förändras under morfinruset: ''Livets djupa allvar, kärlekens starka band, plikternas bud, känslan av skuld och ansvar trängde sig på honom, och saknaden av de förlorade, makan och barnet slog upp med fördubblad styrka''. (s. 30.)

Skuldlösheten hos hustrun är inte heller konsekvent genomförd. Tvärtom anser konservatorn att han oskyldigt har tvingats lida för sin hustru: ''Det föreföll mig som en satisfactio vicaria, att jag skulle belastas med hennes fel; jag blev hennes korsdragare, jag led för hennes skulder, fick hennes ondska in i mig; kände mig småningom oren, och led hennes skuldkänsla som hon borde ha burit''. (s. 44.)

Men konservatorn erkänner också sin egen elakhet, som tar sig uttryck i att han njuter när hustrun lider av alla skrämmande ljud under stormnatten. Som straff fylls även han av fasa inför en oförklarlig galoppad som dundrar genom huset (s. 46). Man kan fråga sig om inte det starkt självbiografiska inslaget i äktenskapshistorien haft betydelse för den vacklande inställningen i skuldfrågan.

Det är emellertid endast fram till och med att konservatorn avbördat sig sin äktenskapshistoria som tanken på människors relativa skuldlöshet framförs. I den därpå följande skuldrevyn och i ramberättelsen till den senare delen av novellen är föreställningen om en personlig skuld helt dominerande. Från att främst ha försvarat sig övergår konservatorn i skuldrevyn till bekännelser. Han erkänner att han varit en hycklare i sitt arbete och för att riskera att förlora det känt sig tvungen ''att bekänna apkungen'', dvs. försvära sig åt Darwins lära, trots att han inte trott på den (s. 52 f.). Han har också ljugit, t. ex. om att han skulle få ett stipendium. Det fick han sedan mot förmodan, så att lögnen förvandlades till sanning (s. 54). Men dessa bekännelser är väl uppblandade med uppräkningar av lidna oförrätter.

Därefter följer ett nytt stadium i sjukdomen med självförebråelser och försvar. Han berättar om målaren vars tavla han mottagit, men aldrig betalat. Målaren dör i misär, utan att konservatorn kunnat gottgöra honom.

I skuldrevyn finns på två ställen avslöjanden av kemiska upptäckter konservatorn gjort och som han vill vidarebefordra när han känner slutet nalkas: ''—Nu har du fått de två största upptäckterna som äro gjorda i kemin sedan Dalton upptäckte lagen för de multipla proportionerna! Och det är jag som har gjort dem! Nu vet du det!'' (s. 59) deklarerar han ej utan stolthet. Men då har han kommit farligt nära synden hybris och sköterskan reagerar omedel-

bart: ''— Övermod! Hysch!'' Redan i *Legender* möter man tanken på att naturvetenskapsmannen lätt ådrar sig den skuld som består i att han med sin kunskapstörst och önskan att förklara sammanhangen delvis utmanar Gud. Det är ''tuktoandarna'' som förbjuder huvudpersonen ''att gräva i dolda ting, därför att dessa böra förbliva dolda'' (SS 28, s. 242).[24]

Längre fram, i *En blå bok*, varnas för vetenskapens skenvärld. Det är avsnittet ''Högre existensformer; die Toteninsel'', som handlar om hur livet efter detta gestaltar sig för dem som kommer till Toteninsel: ''Någon undervisning om de man kallar världsgåtorna, kosmogonien, teogonien, filosofien eller vetenskaperna, kunde de icke få här, ty deras förstånd räckte icke. Men ett fingo de veta: att allt vad de lärt i vetskap på jorden var falskt, till straff därför att de ville som Gud bli vetande''. (SS 48, s. 1036.)

En skuld som inte direkt diskuteras, men som finns antydd i samtalen mellan den döende och sköterskan, är den avvaktande hållning konservatorn intagit gentemot Gud. Av svaret på sköterskans fråga: ''— Varför är ni så ond på Gud, och på Kristus särskilt?'' framgår att han snarast låtit sig vilseföras i religiösa frågor (s. 47).

Under sin slutkamp sitter den döende uppstöttad med kuddar och ''såg syner som skrämde honom''. Det var ''porträtt av alla dem han känt, från barndom, ungdom ända framåt, och han tilltalade dem, erinrade om händelser de upplevat samman, förklarade sig, försvarade sig, bad dem förlåta, förlät''. Han sitter på detta sätt i två dygn och talar ''alldeles som om han gjort upp ett bokslut, ty han kvittade skuld mot skuld'' (s. 60). I detta skede är det i högsta grad en personlig skuld som är föremål för konservatorns uppgörelse. Det är inte fråga om att mänskligheten skuld tynger hans axlar — ej heller är det någon syndabocksproblematik som dominerar novellen. Endast vid ett par tillfällen kommer Strindberg in på detta i hans övriga sena produktion så vanliga motiv (ss. 44, 56). Tyngdpunkten i novellen ligger alltså på bearbetandet av en personlig skuld — en skuld som beror på gärningar begångna i jordelivet.

Straffet

Strindbergs tro efter infernokrisen innebär, som nämnts, att syndaren och brottslingen tuktas av Guds straffande hand. Denna lagbundna kraft får ofta i Strindbergs vokabulär beteckningen Nemesis. Anknytningen till antikens föreställningsvärld ryms dock fortfarande i begreppet. Det illustreras bäst med citat ur ''Inskjutning i Taklagsöl'', den text som från början var ämnad att ingå i novellen, men i stället sparades och byggdes ut till *Syndabocken*. Där försiggår en diskussion om denna ''straffande hand'': ''Men Nemesis, som är en antik gudomlighet, straffar icke allenast övermod och hemliga brott, utan står även bredvid i medgången och prutar på lyckan att icke den ena

människan skall behöva avundas den andra och klaga på orättvis fördelning''. (s. 183.) Den Nemesis som prutar på lyckan uppträder i konservatorns monolog om äktenskapet och kommer att beröras i avsnittet om äktenskapet. Det är snarare den förstnämnda anledningen till gudinnans hämndbegär som är aktuell för den döendes skuld till det gröna ögat. Att trampa någon på hälarna som står i vägen för ens personliga framgång kan närmast betecknas som en akt av övermod. Övriga orsaker till begynnande dåligt samvete hos konservatorn går oftast att hänföra till kategorin ''hemliga brott''.

John Landquist har i en serie artiklar i *Svenska Dagbladet* 1905 skrivit om Strindbergs filosofi och diskuterar bl.a. författarens Nemesistro. Han uppmärksammar att Strindberg övergått från en mekanistisk till en teleologisk världsuppfattning och polemiserar därpå mot det senare tänkesättet. Denna omvändelse bottnar i, menar Landquist, författarens försök att förklara lidandet i världen. Därför tror han att det finns en straffande hand som styr livets gång och inte låter brottslingen undslippa.[25] Artikelförfattarens egen uppfattning är att Nemesistron är en hednisk kvarleva och att den hos Strindberg i dramer som *Brott och brott* och *Folkungasagan* blir en ''barnkammarens moral med riset bakom ryggen''.[26] Överhuvudtaget går Landquists artiklar mer ut på att visa att Strindbergs Nemesisuppfattning efter *Inferno* är ohållbar än att göra reda för författarens filosofi. Han avslutar med ett referat av domstolsscenen i *Till Damaskus III* (1904). I denna scen ''langas skulden'', säger Landquist, ''som ett ämbar vatten från den ene till den andre, tills slutligen moder Eva och Ormen framkallas att stå till svars''. Därmed anser Landquist att Strindberg övergivit Nemesisteorin.[27]

Att den fortfarande var litterärt fruktbar kan man dock se just i *Taklagsöl*, som tillkom året efter Landquists artikelserie. I det tidigare nämnda textstället i ''Inskjutning i Taklagsöl'' resonerar konservatorn med några vänner kring källarmästare Jönssons öde. Denne har en liten inkomstbringande källarrörelse, men vill i stället slå på stort och öppnar en ny flott restaurang. Av olika anledningar får han emellertid inga gäster och restaurangen förfaller. Vännerna funderar således på om det är ''Nemesis' straffande hand'' som Jönsson fallit offer för. Man upprörs över att Nemesis även straffar den dygdige och återger som exempel sagan om Hippolytos. Den sjuke tar kraftigt avstånd från den antika religionen: ''— Ja, det är en Satans religion, och vi ha ingenting med den att göra [...] ett sådant patrask som Olympen kan ju endast dyrkas av pack...'' (s. 183.) Detta citat ur inskjutningen kom ju inte med i den slutliga berättelsen, men det speglar ett slags övergång från den dragning till antik religion och filosofi, som då och då i *Taklagsöl* antyds hos konservatorn, till en mer kristen hållning som representeras och anbefalls av sköterskan.

Även av *En blå bok I* framgår att Strindberg inte övergivit Nemesistanken

och att Landquists slutsatser var förhastade. I avsnittet ''Förnuftets gudinna'' talar läraren om högfärden att vilja begripa Gud, hans planer och sitt öde och framhåller att alla de grekiska tragedierna slutar med en uppmaning att man skall akta sig för hybris, eftersom det är den mest misshagliga egenskap gudarna kan tänka sig. Han jämför också med Swedenborgs åsikt att vårt förstånd förmörkas, när vi avbryter förbindelsen med högre makter. Då straffas vi genom att tro oss mer upplysta än andra (SS 46, s. 65). Längre fram, i ett avsnitt med rubriken ''Nemesis humana'', betecknar lärjungen Nemesis Divina som ''den immanenta utövaren av gudomlig rättvisa som varje människa bär inom sig som ett hämningsorgan att stävja det onda'' (SS 46, s. 155). Här föreligger alltså samma blandning av antika och kristet-religiösa föreställningar som man finner i *Taklagsöl*, vilka i viss mån speglar Strindbergs egen utveckling, när det gäller inställningen till Nemesisbegreppet före och efter infernokrisen.[28]

Efter denna utvikning kan det vara lämpligt att söka se vari straffet ligger. Konservatorns olyckshändelse kan betraktas som ett sådant. Den orsakas av flera omständigheter som av konservatorn uppfattas som ''en elak intrig''. Han promenerar ute på landet på en väg, som på ena sidan vetter mot en sjö och på den andra mot en bergvägg. Plötsligt möter han i en kurva en ryttare och bakom denne två damer, som skrattar ''på ett ont sätt''. Kvinnornas hund rusar på hästen och skäller med följden att hästen kastar åt konservatorn, vilken kläms mot berget. ''Så elakt!'' tänker han och förlorar medvetandet (s. 14). Som tidigare nämnts känner konservatorn sedermera igen namnen på dem som var inblandade i olyckan. Han ser ett samband mellan personerna och för in skeendet under tanken på livet som en väv, där alla påverkar varandra, men ingen egentligen har någon skuld (s. 29 f.).

När konservatorn kvällen före olyckan varit på naturvetenskapliga klubben och fått Hellenbachs *Talens mystik* refererad för sig, ställer han vid hemkomsten upp en magisk kvadrat, dvs. en kvadrat med nio gånger nio rutor, där för en person betydelsefulla årtal sätts in. Han finner då att hans liv rör sig framåt med femårsperioder och att ''nedåtgående kurvan mellan de fem åren fylldes av motgångar'' (s. 14). Strax efter beskrivningen av olyckan får man reda på att konservatorn gift sig för fem år sedan. Den magiska kvadratens spådomar tycks alltså ha slagit in. Han kommenterar också olyckans tidpunkt: ''det var på dagen, min kritiska dag det skedde'' och förklarar sig tro på ''varsel, järtecken och varningar'' (s. 14 f.).

Allt tyder på att olyckan på något sätt var förutbestämd, oundviklig och styrd av dunkla makter. Detta intryck förstärks ytterligare, när man går till några skildringar i *Ockulta dagboken* och *En blå bok I*, som har anknytning till episoden. En dagboksanteckning från april 1904 har redan återgivits. Strindberg beskriver där hur han på Djurgården möter två ryttare som har svårt att tygla sina hästar — en situation som inte kan ha varit alltför ovanlig i sekel-

skiftets Stockholm. I *En blå bok* återges den episod som legat till grund för skildringen i *Taklagsöl*:

> — Jag brukade om morgnarne möta en ryttare åtföljd av en ridknekt. Han var en mäktig man, och jag tyckte mig av hans blickar förnimma att han hatade mig, dödligt till och med: orsaken visste jag. Jag undvek gärna ryttaralléerna, ty han behövde bara med tygel och skänkel arrangera ett olycksfall, så låge jag ogild. Nåväl, en morgon kom jag gående i stranden. I ett ögonblick såg jag denna scen: en främmande ryttare kom emot mig; två fruntimmer med en hund likaså; fruntimren skrattade, hunden rusade efter ryttaren, men utan att skälla. Jag såg att hästen skulle kasta, när hunden gav skall, och då måste jag bli massakrerad, om jag icke höll åt rätt sida; med bergvägg på ena och sjö på andra sidan höll jag på måfå åt sjön. Hunden gav skall, just när hästen passerade mig; jag hade valt rätta sidan, och var räddad. En tid efteråt tog jag denna händelse som motiv i en berättelse och broderade ut. När detta var nedskrivet, läste jag i morgontidningen, att den mäktige ryttaren som hatade mig (icke den främmande) blivit skadad av en ridhäst som kastat åt sidan, ungefär på angivet ställe. När jag sedan mötte den ensamme ridknekten, tyckte jag han betraktade mig med vreda blickar, som om jag vållat hans herres skada, eller, som om... (SS 46, s. 191 f.)

Berättelsen har rubriken ''Händelsens oförklarliga logik'' och inleds med att lärjungen vill ge exempel på några fall av influens, som skall jämföras med hur människors själar påverkar varandra omedvetet. Att slumpen skulle varit verksam tycks uteslutet. I det därpå följande avsnittet, ''Tankesynd, viljesynd, önskesynd'', fortsätter diskussionen om huruvida ''den mäktige ryttaren'' verkligen hade velat rida ned honom och ifall det var ryttarens onda tankar som straffades. För att reda ut sammanhanget säger sig lärjungen, som fortfarande har ordet, behöva veta de inblandades namn. Han är övertygad om att det finns ett inre sammanhang i historien, att både skrivna och oskrivna tankar ingripit i händelserna. Dock är han oviss om ''fienden'' verkligen skulle blotta sina innersta tankar och erkänna sin skuld om han blev tillfrågad. Människor anser sig inte ansvariga för sina tankesynder (SS 46, s. 192).

En del av detta innehåll finns även i det parti i *Ockulta dagboken*, den 17 mars 1906, där Strindberg antecknar att han avslutat *Taklagsöl*. Han sammanställer sin skildring av konservatorns olycksfall med att riksmarskalken von Essen två dagar tidigare hade skadats av en ryttares häst på Djurgården, samt att von Essens stallknekt ensam rider på Sirishofsvägen och sedan dess betraktar Strindberg med vreda blickar.[29] Att ryttaren bär samma efternamn som Strindbergs hustru och att vägen där stallknekten rider innehåller hennes förnamn minskar naturligtvis inte händelsens betydelse för Strindberg. Associationerna till det första äktenskapet finns ju även i förebilden till det gröna ögat, lampan i Wrangels, Siri von Essens förste makes, fönster (se ovan s. 13).

Andra ledet i denna historia, som återges i *En blå bok* samt i dagboken, vilket handlar om riksmarskalkens olycka, har naturligtvis ingen betydelse för tillkomsten av episoden i *Taklagsöl*, men den illustrerar den tanke som framförs i novellen, att händelser av detta slag ej styrs av slumpens lagar. Strindberg sätter i ''Tankesynd, viljesynd, önskesynd'' genast händelsen i samband med Nemesistanken. Riksmarskalkens olycka är således ett straff. Det mesta pekar på att även konservatorns olycka kan betraktas som en vedergällning.

Ett annat straff är naturligtvis också närvaron av det gröna ögat, det ljus som riktas från fiendens hus, och av flaggstången med Kongoflaggan, som påminner konservatorn om brottet i det förflutna. Ögat och flaggan står som symboler för skuld och samvetskval överhuvudtaget.

En följd av straffet är den livsrevy som rullas upp för den döende. Den åsamkar konservatorn ett lidande som leder till rening. I minnet är han tvungen att repetera alla sina obehagliga upplevelser och längta åter till sina bästa stunder tillsammans med familjen och släkten. Både de onda och de goda minnena är smärtsamma för honom. Att det så småningom tar formen av en skuldrevy framgår indirekt av bildspråkets ordval. I ramberättelsens kommentar beskrivs konservatorns tillstånd: ''Hjärnan gick som tomma kvarnstenar, kastade gnistor som ville den ta eld''. (s. 54.) Åtskilliga forskare har utrett kvarnsymboliken hos Strindberg och knyter den till det dåliga samvetet och reningen genom lidandet.[30] Stockenström sammanställer den dessutom med de skuldrevyer som förekommer i t.ex. *Inferno*[31] och *Till Damaskus I*[32]: ''Föreställningen om världskvarnen får hos Strindberg symboliskt tolka skuldrevyn som slutmoment i den moraliska reningsprocess, som administrerades av tuktoandarna under den Eviges uppsikt. Dess syfte var människans bättring och fullkomning.''[33] Bilden av hjärnan som kvarnstenar understryker alltså ytterligare att konservatorns tillbakablickar på sitt liv är en del i processen att befria sig från skuld.

Möjligen kan man även betrakta de misshälligheter som uppstår i konservatorns äktenskap som ett straff för tidigare begångna brott och de lidanden makarna därvid erfar som en länk till försoningen. Stockenström har pekat på hur äktenskapshelvetet i *Till Damaskus II* framställs som ett led i de av makterna ådömda försoningslidandena och citerar:

> DOMINIKANERN.
> Hur leva makarne tillsammans?
>
> MODREN.
> Halva dagen som änglar och andra halva pina de varann som djävlar.
>
> DOMINIKANERN.
> Det är vägen: de skola plåga varandra fram till korset. (SS 29, s. 143 f.)[34]

Men troligare är att det är den i avsnittet om äktenskapet diskuterade funktionen hos Nemesis (när gudinnan står i medgången och prutar på lyckan; se nedan s. 112) som är verksam i konservatorns äktenskap.

Insikten

I novellen tycks konservatorns väg från straff och lidande mot en försoning huvudsakligen gå över insikten om den egna skulden. Denna insikt nås genom att livets alla skiften uppenbarar sig för hans inre och han får uppleva sitt liv på nytt — genom livsrevyn. När han minns, renas han från skuld. Livsrevyns förekomst bland utkasten har tidigare beskrivits. Hur Strindberg utnyttjat detta litterära grepp i sin produktion fr.o.m. *Inferno* diskuteras i samband med berättelsens motiv längre fram.

Samtidigt med denna strävan att minnas för att få förlåtelse finns en kraft som tycks verka i motsatt riktning: konservatorns önskan att glömma sin skuld till gröna ögat. När han ser att det skall byggas ett hus i trädgården inser han att det i färdigt skick skall komma att skymma fiendens hus och den gröna lampans blick. Hans reflexion blir då: ''[...] det gladde mig att det gröna ögat icke mer kunde nå mig, att det skulle läggas ett stenkummel på liket, det förflutna döljas och varda glömt!'' (s. 18.)[35]

Läsaren får därpå följa byggnadens tillväxt i ramberättelsen. I första dialogen med sköterskan får vi veta att gröna ögat blivit förbyggt, men att fiendens andra möjlighet att göra sig påmind, flaggstången med Kongoflaggan, ännu är synlig. Under nästa dialog avslöjas att endast knoppen på stången syns. Ett par dygn före konservatorns död hamras plåten fast på taket och ''gröna ögat är släckt'' (s. 60).

Birgitta Steene redovisar i sin Strindbergsbiografi en annorlunda tolkning av det gröna ögat och menar att det representerar ''life itself'' som konservatorn söker komma överens med.[36] Konsekvensen av detta vore att husbygget skulle avse att förstöra möjligheterna för konservatorn att försonas med livet. Det växande huset skulle då ha en hämmande verkan på konservatorns möjligheter att bli förlåten. Gröna ögat bör dock i novellen stå för brottet i det förgångna, medan ''life itself'' snarare motsvaras av hela den livsrevy som rullas igång.

Gunnar Ollén har associerat huset som skjuter i höjden i *Taklagsöl* med *Drömspelets* växande slott.[37] I båda verken spelar ju byggnaderna en central symbolisk roll. Det kan också nämnas att Strindberg för såväl bygget som för slottet använt sig av förebilder som ingick i utsikten från hans våning på Karlavägen 40. Det växande huset har, som tidigare nämnts, sitt ursprung i ett hus som byggdes framför Carl Gustaf Wrangels bostad på Narvavägen. Av *Ockulta dagboken* framgår på flera ställen att det växande slottet inspirerats av hästgardeskasernen vid Lidingövägen (dåvarande Sturevägen), vars förgyll-

da krona lyste ända till Karlaplan.[38] I både *Taklagsöl* och *Ett drömspel* fungerar de växande byggnaderna som dramatisk stegring. I novellen liksom i dramat utgör byggnadernas fullbordan — representerade av taklagsölet respektive takknoppens blomning — en höjdpunkt. När det gäller symboliken måste man emellertid konstatera att de båda växande husen har helt olika innebörd. Lamm levererar den, enligt min mening, mest plausibla tolkningen: han betraktar slottet som en symbol för den jordiska tillvaron.[39] Evert Sprinchorn ser genomgående sexuella symboler i dramat, varför det växande slottet med sin krona liknande en blomknopp blir en fallossymbol, knoppens utsprickande i slutscenen en poetisk omskrivning för ejakulation.[40] Sven Delblanc kombinerar på ett betydligt mer balanserat sätt de erotiska inslagen med Strindbergs livsåskådning efter *Inferno*.[41] I *Taklagsöl* är det växande husets funktion hela tiden knuten till möjligheten att dölja gröna ögats påträngande blick, dvs. att skulden och hatet skall utplånas.

Konservatorns förmåga att dölja och glömma får stöd i husets växande. Minnena, som hela tiden slår upp i konservatorns medvetande, fungerar som bitar, när han lägger sitt livspussel inför döden. Han förvånas över denna funktion:

> Varför skall jag ligga och tänka på detta nu? Och hur kan minnet slå upp nu, så långt efteråt? Inte finns de cellerna kvar som togo upp intrycket; var magasineras minnena då? Var sitter minnet? I själen förstås, men själen sitter ju i kroppen. Kroppen förnyas men själen icke. Min äldsta bror säger att min karaktär är precis lika dan nu vid fyrtio år som den var vid fem år. Då är man ju slagen till en slant. (s. 58)

I slutfasen, när den döende sitter upp under plågorna, blir minnena av förflutna händelser och personer ytterligare accentuerade och förstärkta. Efter denna sista ansträngning börjar minnet avta. Men då är också bygget färdigt och gröna ögat gömt.

Frågan är om dessa båda krafter, glömskans och minnets, leder konservatorn fram emot en försoning — eller om de verkar mot varandra. Båda funktionerna redovisas i *En blå bok*. Avsnittet ''Lethe'' i del I inleds på följande sätt: ''Läraren vidtog: Hela denna väv av lögner, misstag, missförstånd, som utgör underlaget för vårt livsinnehåll, förvandlar ju livet självt till något overkligt, drömartat och borde upplösas när vi övergå till det andra livet''. (SS 46, s. 154 f.) Så berättar han om en man som inför döden inte upplever att livet defilerar, utan i stället förlorar minnet. Han ser sina närmaste så som han hade önskat att de vore och somnar. Denna död framställs som paradisisk och jämförs med grekernas Lethe, där man drack glömska innan man beträdde de Elyseiska fälten. Beskrivningen erinrar om svågern Hugo von Philps sista stund, som ju utgjorde ett incitament till skildringen av konservatorns död i *Taklagsöl*.

Ett annat innehållsdigert avsnitt i del III, ''Högre existensformer; die Toteninsel'', framhåller i stället erinrandet som en funktion, vilken leder till försoning. I nästa tillvaro undervisas människorna om sitt förflutna liv:

> Hela livets sällsamma väv repades upp, och de sågo trådarna i sitt öde. Varför de måste begå den handlingen, som de ogillade; varför andra haft lov att plåga dem orättvist.
>
> Med varje upplysning lossades ett bitterhetens band; ljus och försoning spred ett stilla sken över det rysliga förflutna. De förlåto i sinnet sina fiender, och välsignade dem ibland. Allt, även det ohyggligaste tog en försonande dager, och därmed, endast därmed utplånades dessa hiskliga minnen de aldrig trott sig kunna bli fria ifrån.
>
> Då gräto de av glädje, och föllo i hänryckning. Detta hade de aldrig kunnat tänka sig: att en försoning med det förflutna fanns.
>
> Och de lovade Gud vid solens uppgång, som givit dem denna nåd; ty förr hade de endast önskat glömska av allt de upplevat. (SS 48, s. 1035 f.)

Den slutsats man därav kan dra, nämligen att både erinrandet och glömskan leder till försoning, får stöd i utkastet till *Taklagsöl* med rubriken ''**Scheol:/På Andra Sidan**'' (3:12,6) som tidigare citerats. Där står några anteckningar om minne och glömska på andra raden: ''Minnena släckas, men så småningom./ Sedan förklaring på lifvet'' och dessutom längre ned: ''Glömmandet är det svåraste: gängorna på fonografrullen skola slitas ut först. Samma stycke skall spelas så många gånger att det blir utslitet. Alla pinsamma intryck skola upprepas så många gånger tills de bli overksamma.'' Utkastet visar att de båda funktionerna är tänkta att verka tillsammans. Först sedan minnena bearbetats grundligt skall det vara möjligt att glömma. Motsättningen mellan erinrandet och glömskan bör alltså uppfattas som skenbar. Med den tolkningen är det också lättare att passa in symbolerna och ledmotiven i novellens handling: det växande huset som döljer allteftersom konservatorn konfronteras med minnena och grafofonens funktion som bild för själva bearbetandet av det förflutna.

Denna förmåga att minnas för att kunna glömma antyds också i slutet av novellen. I samband med att konservatorn i den alltmer upplösta monologen redogör för hur lögnen spridits ut att han jagat människor, undrar han om inte en lögn kan glömmas. Han menar att det är möjligt, då ''ett obehagligt minne kan slitas ut'' (s. 54).

På sin väg till insikt har konservatorn, liksom Den Okände i *Till Damaskus*, en ledsagarinna: sköterskan vid namn Sofia (grek. = vishet). Av första samtalet med henne framgår att de träffats som barn och att hon då lurat honom att plocka den förbjudna frukten (s. 27). Hon sitter inne med svaren på hans frågor, t.ex. rörande gröna ögat och olyckan. Så småningom börjar han bikta sina misstag för henne och i andra dialogen kommer de in på religiösa spörsmål. På förfrågan säger hon sig vara ''måttlig kristen'' (s. 47). Denna defini-

tion använder Strindberg även i *En blå bok*, där Läraren meddelar: ''Om vi få tro mästaren Swedenborg, så skall man vara måttlig i sin religion (såvida man icke är botgörare eller bereder sig till döden) [...]''. (SS 46, s. 79.) Avsnittets rubrik är ''Måttlighet även i religion''. Frågan om livet efter döden diskuteras också av sköterskan och konservatorn. När han längre fram resonerar om möjligheterna till förlåtelse, hänvisar han till den förkristne Platon. Så småningom börjar han dock citera Luther. Det gör han för att rättfärdiga sitt övermod över ett par vetenskapliga upptäckter, men även för att illustrera sina erfarenheter av äktenskapet: ''plåga kommer även från dem som äro oss kärast'' (s. 59) eller för att visa att askesens väg ej är den rätta, utan att man bör ta emot Guds gåvor och förstå att Gud kan vara överseende.[42] Mot slutet vill konservatorn veta vad hon tror om livet på 'andra sidan' och får ett svar som leder tankarna till såväl Platon som Swedenborg, trots att konservatorn påstår att det är ''Heraklits lära'':

> Där — är allting verkligt, och vad det ger sig ut för, icke som här, bara sken. Där är det ordnade samhället verkligen ordnat, och icke som här, en anarki, där den rike pressar den fattige, den oredlige lyckas och den dygdige går under; där leva de älskande i kärlek, och icke som här, i hat; där är sanningen vit och icke som här svart; där hålla barn och föräldrar av varandra; där äro vänner icke trolösa mot varann; de som ägna sig åt renliv, leva i renliv och icke i otukt; med ett ord, där är allt så, som vi i ungdomen föreställa oss livet när vi äro lyckliga och tro gott. Det kallas för idealen, men äro sannolikt minnen av ett bättre som vi lämnat, när vi föddes hit ner. (s. 58)

Det är också sköterskan som hjälper den döende genom att ringa till fienden på slutet, för att förmå denne att förlåta konservatorn. Sköterskans attribut är hennes rödakors-märke, som sitter vid halsen. Det är det första konservatorn urskiljer, när han vaknar ur morfinslummern efter olyckan (s. 9). Sköterskan kallas, så snart hon beskrivits med sitt röda kors, för ''röda korset'' (s. 27) och har fortfarande denna beteckning i slutet av novellen. ''God natt, röda kors, nu skall jag sova!'' är konservatorns sista ord (s. 63). Denna religiösa symbol förstärker sköterskans funktion som ledsagare. Hon för konservatorn genom lidandet mot försoningen.

Även solsymbolen har betydelse för konservatorns insikt i skulden, vilket skall utredas närmare i ett följande avsnitt.

Försoningen

Så återstår att ta ställning till om Tjäders tveksamhet huruvida konservatorn verkligen når försoning är berättigad. Han menar att det växande husets centrala roll skulle utgöra ett hinder för att tolka konservatorns slut som en försoning. Husets växande har i denna framställning tvärtom visats symbolisera att gammal skuld kan glömmas och förlåtas. I takt med att minnena repeteras

och utplånas har bygget skjutit i höjden. Taklagsölet bör i konsekvens med detta beteckna en klimax och innebära ett slutligt förlåtande — annars vore ju titeln en ironi.

Tjäder hänvisar vidare till att konservatorn har ett spegelvänt perspektiv på husets växande och därmed inte uppfattar verkligheten. Den sjuke ser mycket riktigt bygget vid upprepade tillfällen i en spegel i sovrummet (ss. 26, 47, 60, 63). Första gången beskrivs situationen på följande sätt:

> Han befann sig ensam i rummet; solen sken in och bildade ett skuggspel på väggen där en spegel hängde. På tapeten syntes mörka bilder av karlar som böjde sig, rörde på armarne, reste sig, böjde sig igen; en av figurerna stod stilla med en karta i handen. Den sjuke kastade en blick i spegeln, och nu såg han hur det under byggnad varande huset hade vuxit och hotade stänga ut solen från solrummet. (s. 26 f.)

Bilden av skuggorna på väggen kan, med tanke på alla övriga referenser till Platon i novellen, ses som en illustration till idéläran såsom den utvecklas i *Staten*, där människans belägenhet i sinnevärlden liknas vid fångars, som sitter fängslade i en grotta och aldrig kan se annat än skuggorna av de föremål som rör sig uppe i dagsljuset. Dessa fångar uppfattar skuggorna som det enda verkliga.[43] Denna implicita referens till Platon hör samman med uppfattningen om världen som en illusion, vilken finns redovisad på flera håll i novellen. Det konservatorn ser i spegeln tycks emellertid helt överensstämma med den verklighet som även sköterskan uppfattar. Ett textställe i *Ett drömspel* kan kanske förklara fenomenet:

> DOTTERN.
>
> [...] Vet du vad jag ser i spegeln här? ... Världen rättvänd! ... Ja, efter som den är avig i sig själv!
>
> ADVOKATEN.
>
> Hur blev den avig?
>
> DOTTERN.
>
> När kopian togs...
>
> ADVOKATEN.
>
> Se nu sade du det! Kopian... det var alltid min aning att det var en felaktig kopia... och när jag började minnas urbilderna, så blev jag missnöjd med allt... (SS 36, s. 249)

Med detta resonemang som stöd kan man nog räkna med att spegelbilden inte är avsedd att föreställa en synvilla.[44] Det är också först i slutet det står att konservatorn inte vet vad det gäller, när han ser det nybyggda huset i spegeln. Då tar emellertid sommarvisionen över. Det är kring den Strindberg bygger sitt slut på berättelsen. Den döendes missuppfattning av vad som sker

i huset mitt emot fungerar alltså mer som en koppling över till upplevelsen av sommar i döden, mindre som signal att han fortfarande lever i en värld där ingenting är vad det synes vara.

Slutligen menar Tjäder att de sista raderna, som inleds: ''Och så låg han där, leende som om han bara såg vackra ting [...]'' (s. 63), inte går att lita på. Konjunktionen *som om* är troligen orsaken till tveksamheten. Den kan dock fungera som en liknelse lika väl som en indikation på osäkerhet. När konservatorns sista 48 timmar beskrivs, återkommer konjunktionen på flera ställen. Hans liv ''flöt ut i ord; alldeles som om han gjort upp ett bokslut, ty han kvittade skuld mot skuld'' (s. 60), och längre fram:

> Men plågorna kommo periodiskt alldeles som barnsängsvärkar, så att det såg ut som om han höll på att födas någon annanstädes i okänt land, som om själen pumpades över med en damningsmaskin i någon ny kropp, och som om han samtidigt blivit barn igen. Hans skrik härmade ibland barnsängskvinnans, och hans rörelser även. (s. 62)

I det första exemplet är det väl knappast någon tvekan om att *som om* signalerar att det är frågan om en jämförelse, men även i de övriga fallen ligger liknelsen nära till hands. Sköterskan har tidigare talat om sin tro på att somliga själar lever vidare, medan ''andra måste upplösas för att gjutas om. Och möjligt är också att de som icke tro på själens odödlighet äro sådana som skola förintas'' (s. 47 f.). Skildringen ovan av barnsängsvärkarna bör vara en indikation på att konservatorns själ inte hörde till dem som förintas, utan snarare till dem som måste ''gjutas om''. Efter dessa plågor är han redo att kontakta gröna ögat för förlåtelse.

Tjäders argument mot att en försoning inträder i slutet är alltså inte övertygande. Ändå ligger det naturligtvis mycket i hans slutord att den värld som beskrivs i *Taklagsöl* inte är att lita på.

Villornas värld

Föreställningen om att vi lever i en skenvärld meddelas explicit av sköterskan i hennes monolog om 'andra sidan', men när man ser närmare efter visar den sig genomsyra hela novellen. Inte nog med att en missuppfattning förekommer i slutscenen — *Taklagsöl* inleds också med att konservatorn inte får något riktigt grepp om den verklighet som omger honom. Uppvaknad ur morfinslummern urskiljer han ett rött kors, men hans associationer famlar hela tiden runt andra företeelser utan att han förstår att det är ett märke på sköterskans dräkt. Konservatorns problem med att identifiera sin omgivning och rätt uppfatta tillvaron återkommer sedan på flera håll i ramberättelsen. Han tror sig t.ex. ha en god vän, intendenten Axel, i rummet, vilken han i början vänder sig till i monologen (s. 14). När den sjuke ber sköterskan öppna fönst-

ret, räcker det att hon låtsas göra honom till viljes (s. 15). De sista dygnen ser han syner och klamrar sig fast vid ''den osynliga, som skulle vara hustrun'' (s. 60 f.). Dessa förvillelser är förstås betingade av morfininjektionerna.

I skuldrevyn ger konservatorn flera exempel på illusioner han haft som senare visat sig vara falska. Som barn trodde han sig kunna fånga gråsparv genom att strö salt på fågelns stjärt, och som vuxen predikade han om energins oförstörbarhet, vilket avslöjades som en lögn (s. 54).

Till uppfattningen om livets bedrägliga sken hör också talet om rollspel och demaskeringar som förekommer i novellen. Konservatorn menar att han dolt sig bakom ''ett nät av förställning'' (s. 15) och spelat den undfallandes roll i äktenskapet. Han har känt sig snärjd i hustruns lögnaktiga beskyllningar. På ett annat ställe i den alltmer morfinpåverkade monologen utbrister han: ''Sådant är livet ... en muffbal med masker och domino; demaskering efter klockan tolv''. (s. 53.) Konservatorn lägger också märke till personer i sin omgivning som spelar bakom masker. Vid anblicken av grannarnas bröllopsbord tänker han för sig själv: ''— I morgon ha de kastat maskerna!'' (s. 20), och om släktingarna, som trängt sig in i hans familjeliv, heter det: ''Så småningom kastades maskerna, och familjen vampyr tog sig för att hetsa och stuka mig [...]'' (s. 40). Den mest genomgripande demaskeringen sker dock de sista dygnen i konservatorns liv:

> Hans eget jag upplöstes, och den medfödda karaktären visade sig som masken, bakom vilken han utfört sin roll, uppkommen genom anpassning efter livsförhållandena och enligt lagen för det största utbytet av själsämnen. Hela denna stramalj av uppfostran, läroböcker, mänskor, tidningar, skilde sig i trådar, och det lilla egna han broderat rispades upp, försvann. Med själsvets upplösning följde självskhetens försvinnande, och han började flyta ut, grep omkring sig efter de närmaste, sköterskan och läkaren, intresserade sig för dem, deras befinnande, och med verkliga amöboid-rörelser av själen kastade han ut sken-fötter, klängde sig om deras tankar och känslor liksom för att hålla sig kvar på fasta marken. (s. 61 f.)

Det är först när konservatorn kastat masken, slutat spela sin roll, och hans hopplockade karaktär börjat sönderfalla, som han befrias från sin individualism och självskhet. Inte förrän då är det möjligt att visa förståelse för andras lidanden, så att han är redo att ta kontakten med gröna ögat. Vi känner igen kampen att komma utanför det egna jaget från romanen *Ensam*.[45]

Demaskeringar förekommer redan i Strindbergs tidigare diktning.[46] Motivet är ändå mest framträdande i kammarspelen. Lamm menar att det finns en avslöjare i alla de fyra första dramerna, t.ex. sonen Fredrik i *Pelikanen* och Främlingen i *Brända tomten*.[47] I det sistnämnda dramat rör sig handlingen kring vad som bringas i dagen i samband med husbranden. Ingenting visar sig vara vad det gav sig ut för: det borgerliga hemmet var i själva verket ett smugglarnäste, trotjänarinnan en tjuv, Frun en äktenskapsbryterska, till och

med matsalsbordet, som sades vara av ebenholts, avslöjas som färgad lönn.[48] Den mest påtagliga demaskeringen sker annars vid *Spöksonatens* makabra supé, där alla blir genomskådade. Översten avkläds t.o.m. alla sina rollattribut av Hummel:[49] ''Tag av er håret, och titta er i spegeln, men ta ut tänderna med detsamma och raka bort mustascherna, låt Bengtsson snöra upp järnlivet, så få vi se om inte betjänten XYZ skall känna igen sig; han som var matfriare i en viss kökskammare...''. (SS 45, s. 187.) Att ingenting är vad det ger sig ut för, är en bärande idé i kammarspelen liksom i *Taklagsöl*.

Man kan heller inte säga att konservatorn kommer till klarhet om livets gåtor inför döden. I det tidigare citerade utkastet ''Scheol:/ På Andra Sidan'' står de två raderna: ''Minnena släckas, men så småningom./ Sedan förklaring på lifvet'' (se ovan s. 43). I *Taklagsöl* ges ingen förklaring på livet, men så lät ju Strindberg heller inte det färdiga verket utspela sig efter döden, utan under huvudpersonens sista stunder. Konservatorns förklaring i den mest morfinpåverkade delen av monologen att han är på 'andra sidan', torde endast innebära att han nu vet att han skall dö (s. 53). Ett sista resonemang innan konservatorn sluter ögonen visar att lidandets problematik förblir olöst:

> [...] när min hustru gick med barnet, så kommo vännerna hit som till Job, men icke för att trösta, utan för att se efter om jag led riktigt grundligt, och när jag dolde min smärta, gingo de bort som efter en missräkning. Den uppriktigaste framställde då denna sublima fråga som blivit odödlig: Du måtte inte kunna lida, du? — Vartill jag: Skulle du önska det? — Kanske jag hade orätt; kanske vi äro bestämda till lidandet, efter som mänskorna ställa dessa fordringar på oss; kanske en inneboende rättskänsla kräver att andra också skola ha det surt; jag har alltid glatt mig när det gått en lymmel illa, ty det har tröstat mig se att det finns rättfärdighet i världen, och när jag drabbats av olyckorna, har jag alltid frågat mig: Vad har jag gjort? (s. 62)

Visserligen har han nu kommit till insikt om att brott straffas, men det oskyldiga lidandet kvarstår att förklara. Frågorna tystnar i döden.

Sommarlovet

Den döendes upplevelse av sommar med flaggor i solsken bör vara av betydelse, när man vill nå klarhet om möjligheterna till en försoning. Strindberg har ju själv angivit svågern Philps död som en av utgångspunkterna för novellen. I *Ockulta dagboken* har han den 20 januari 1906 efter systerns beskrivning av makens plågsamma slutkamp antecknat: ''Slutligen tröttnade han och sade: 'det är sommar ute, jag vill sofva'. Så lade han sig ner och 'somnade'. Blef först som ett barn i ansigtet.'' Redan här finns misstaget ifråga om årstiden och den rofyllda visionen.

När Strindberg i ett av utkasten skisserar slutet i *Taklagsöl*, lyder det: ''Kransarne på taket —/ Hurrarop./ Le Charme./ Affärerna: Testamentet./

Rummet befolkas: Försoning med alla fränderna —/ Nu vill jag sofva — det är grönt ute''. (9:7,45.) Texten visar att Strindberg från början avsåg ett slags försoning.

I originalmanuskriptet till *Taklagsöl* framgår att Strindberg först formulerat en något mörkare vision, men ändrat sig. På p. 118 står efter ''Den döende log, han visste icke hvad det gällde,'': *trodde tyckte det nya plåttaket liknade en kista med kransar på*, vilket alltså strukits och i stället följs av: ''såg bara grönt, blommor och flaggor, tog åt sig hurraropen.'' (s. 63.)

Det föreligger inga svårigheter att finna samband mellan upplevelser av sommar och försoning i Strindbergs verk efter *Taklagsöl*. I *En blå bok I* handlar ett avsnitt ''Examen och sommarlovet'' om att ålderdomen upplevs som en förberedelse inför döden, när man börjar tro på ett liv efter detta:

> Då känner man sig såsom läsande på examen med förberedande övningar och man blir bokstavligen ung på nytt; lite examensfeber följer med, men också stora förhoppningar blandade med framtidsdrömmar, som påminna om julstämningar, sommarlov, familjefester med försoningar, uppfyllda önskningar; men det doftar även som brutet björklöv och havsstrand, klingar av söndagsklockor och orgel, lockar som nya kläder och rent linne, ett bad i akvamarinfärgat havsvatten [...] och först och sista [sic] examen med sommarlovet! (SS 46, s. 247 f.)

I framtidsdrömmen lägger man märke till att ''familjefester med försoningar'' återkommer. Det är just en sådan höjdpunkt konservatorn vill återuppleva och i sin förtvivlan ropar efter, när han mot slutet begär ''Två minuters sällhet'' (s. 61).

I de året efter *Taklagsöl* tillkomna kammarspelen förekommer sommarvisioner i döden på två håll. Sonen och dottern i *Pelikanen* omkommer båda i de renande lågorna som förtär ''allt gammalt ont och styggt och fult'' (SS 45, s. 279). Sonen faller i extas, när han känner dofterna från det brinnande kryddskåpet:

> Är det sommar? Klövern blommar ju, sommarlovet börjar, minns du då vi gick ner till de vita ångbåtarna och klappade dem, när de voro nymålade och väntade på oss, då var pappa glad, då levde han, sa han, och temaböckerna tog slut! [...] Gerda, skynda dig, ångbåten ringer, mamma sitter i försalongen, nej, hon är inte med, stackars mamma! hon är borta, är hon kvar på stranden? var är hon? jag ser henne inte, det är inte roligt utan mamma, där kommer hon! — Nu börjar sommarlovet! (SS 45, s. 279 f.)

Man anar en försoning och förlåtelse för modern i denna dödsvision. Något svårare att upptäcka är kanske sommarvisionen i *Svarta handsken*. Gamle önskar av Tomten att få dö, men tillåts detta först sedan han försonats med livet. Liksom huvudpersonen i *Taklagsöl* har han gått ifrån maka och barn, när han märkte att han var överflödig. Tomten väcker hans minnen till liv genom att

öppna ett skrin med reliker från äktenskapet, och Frühlingsrauschen spelas i bakgrunden. Gamle dör så småningom försonad. När det meddelas att hans ögon slutits av dottern, hörs åter Frühlingsrauschen, och Frun undrar om inte solen stigit och det redan blivit sommar — fastän det hela tilldragit sig under julen (SS 45, s. 333).[50] Jag menar att det finns inslag av försoning i båda dessa dramer och dessutom en stark koppling mellan döden och en upplevelse av sommar. I *En blå bok III* beskrivs en försoning i avsnittet ''Högre existensformer; die Toteninsel'' ur vilket tidigare citerats. Den sker först i en kommande tillvarelseform. Platsen är ''De Saliges Öar'', vilka förekommer i *Taklagsöl* i samband med de två minuterna av sällhet (s. 37):

> Detta var vilostationen, eller sommarlovet efter första döden; och dagarna voro dem så korta som en fest. De längtade efter morgondagen för att få veta mera om sitt öde och därmed vinna försoningen med det förflutna, som dock var enda vägen till frid och sällhet, återvinnandet av tron på den gode Guden och hoppet om ett bättre. (SS 48, s. 1036)

Här betonas alltså att det är försoningen med det förflutna som leder till frid. Uppgörelsen med det förflutna sker dock först i döden och inte som i novellen innan huvudpersonen dör.

Jämförelserna med dessa sommarvisioner utanför *Taklagsöl* ger ganska starka argument för att även konservatorn når sin försoning. Vad omfattar då denna försoning? I första hand rör det sig om den sjukes försök att göra sig fri från skulden till gröna ögat, vilket han lyckas med genom sköterskans förmedling. Han ropar också på: ''Två minuters sällhet för ett liv i helvetet! Två minuter, på verandan, under syrenerna, makan, barnet, fränder och vänner, trogna tjänare, vin, musik, blommor!'' (s. 61.) Innan han uttalar sina sista ord ler han och ''tog åt sig hurraropen'' som utbringas för byggmästarn vid taklagsölet. Hurraropen kan vara ett eko av de leven som höjdes för konservatorn och hans maka dagen då släkten försonades. Mycket talar för att utkastets ''Försoning med alla fränderna'' kommer till stånd.

Överhuvudtaget gäller försoningen konservatorns förflutna med de skulder han ådragit sig gentemot sin omgivning. Någon försoning med livet och livets villkor kan det knappast vara tal om. Emot detta talar hans diskussion på slutet om Jobs vänner och det oskyldiga lidandet. Frågan är om konservatorn också dör försonad med Gud.

Sköterskans funktion som ledsagarinna och diskussionspartner, när det gäller religiösa spörsmål och det hinsides, har redan avhandlats. Hennes attribut, det röda korset, antyder vart hon strävar att föra konservatorn. Kanske kan en undersökning av solsymboliken bidra till att bringa klarhet i om den döende även kan tänkas erhålla förlåtelse från ovan.

Flaggor i solsken

Novellens sista ord lyder: ''flaggor i solsken''. En lysande sol förekommer rikligt både i monologen och i ramberättelsen. Det är kanske i den senare den symboliska funktionen är mest markerad. Konservatorn ligger döende i ett rum som han kallar solrummet. Där hade barnet och sköterskan bott innan han blev ensam. Solen är därmed förknippad med minnena. I detta rum har han suttit och tänkt tillbaka på sitt äktenskap — vistelserna i solrummet är förbundna med lycka och glädje (s. 16 f.). I det första samtalet med sköterskan visar konservatorn en viss oro över att det växande huset skall komma att skymma solen för honom. Sköterskan tröstar honom med att solen nu i slutet av januari hela tiden stiger på himlen, men han låter sig inte övertygas. Hon framhåller då att han själv önskat att bygget skulle dölja och han replikerar: ''— Ja det är sant; för *hans* skull; det gröna ögat; nu är jag skyddad för den åtminstone, och man får bara det ena''. (s. 27.) Med konservatorns resonemang betyder det att han är beredd att offra solen för möjligheten att undgå gröna ögats hämnd och frigöra sig från den skuld han bär på gentemot sin fiende.

För att ytterligare understryka den positiva konnotation som är förknippad med solen i *Taklagsöl*, bör det kanske tilläggas att de två höjdpunkterna av lycka och sällhet som konservatorn i monologen säger sig ha upplevat i sitt äktenskap är insvepta i solsken. Första gången sitter man och hustru på sommarhusets veranda efter att ha samtalat hela natten och ser solen gå upp. Hon undrar hur länge deras lycka skall vara (s. 31). Andra gången gäller det mötet med släkten:

> Det var då jag upplevde två minuter, vilka stannat i mitt minne såsom verkligen motsvarande föreställningarne om De Saliges Öar och friden på jorden. Sommarsolen sken, vattnet låg blått, vinden stod still; salsfönstren voro öppna; utanför, på verandan och på gräsmattan sutto och lågo herrar och damer i ljusa festdräkter [...]. (s. 37)

Det är dessa två minuter konservatorn ropar efter på sin dödsbädd. Alldeles innan konservatorn ber sköterskan att ringa till gröna ögat och han ser att huset står färdigt utanför fönstret, får vi veta att solskenet faller in i rummet. Byggnaden har alltså inte kommit att skymma solen. Konservatorn behövde inte offra solen för att kunna begrava det skuldbelastade förgångna. Tvärtom flödar solen över honom i dödsögonblicket.

Tilläggas bör att det växande huset byggs ovanpå en trädgård, vilken av konservatorn beskrivs såsom fylld av solsken. I landen ligger glasbitar som ''reflekterade solen i klart väder, bildande var och en en liten sol'', och trädgårdsmästaren strör ut ''sin gula halms solsken över den svarta jorden'' (s. 18). Dessa företeelser finns antecknade redan i ett av utkasten med rubriken ''Scheol'' (3:12,4) (se ovan s. 41).[51]

Det är svårt att, utan att gå utanför *Taklagsöls* text, ge en entydig förklaring till vad solen står för. Den har dels en stark anknytning till konservatorns vackraste minnen — av hustrun, barnet och försoningen med fränderna — dels finns den närvarande under det att han minns sitt liv och gör reda för sina försyndelser. Solen kommer i texten också att fungera som kontrast till gröna ögat, som lyser på en lägre nivå och associeras med hat och ondska.

Om man söker i Strindbergs postinfernodiktning, finner man solsymbolen i flera av skådespelen. Stockenström har visat hur solen i *Advent* förföljer de onda och älskas av de goda i dramat, medan solen i *Påsk* snarare åskådliggör en förlorad preexistens. Han menar att solljuset i överförd bemärkelse motsvarar seendet och grundar sig på korrespondensföreställninar.[52]

Det ligger också nära till hands att göra jämförelser med Solsången. Den förekommer t. ex. i dramafragmentet *Starkodder Skald* från mars 1906 (SOS I, s. 269 f.) och i *Spöksonaten* från året därpå.[53] I det senare dramat lyder den:

> Solen såg jag,
> så mig tycktes
> som jag skådat Den Fördolde;
> sina verk var mänska njuter,
> säll är den det goda övar,
> för din vredes gärning som du övat
> gör ej bot med ondska;
> hugna den du har bedrövat,
> med din godhet har du båtnad.
> Ingen fruktar som ej illa gjorde,
> gott är menlös vara. (SS 45, s. 210)

Göran Lindström har visat att Strindbergs version av Solsången bygger på fyra olika strofer ur fjärde och femte avsnitten av den isländska 1200-talsdikten ''Sólarljód'', som författaren läst i Afzelius' historiska verk *Swenska folkets Sago-Häfder* (del 3).[54] De första tre raderna i Strindbergs version har hämtats från femte avsnittet, där det skildras hur en fader för sonen berättar om sin död. När hans kropp svävar mellan liv och död, svävar hans själ mellan himmel och helvete. Från det ena hållet hörs ljuden från helvetet och på andra sidan ser han solen stiga upp som en symbol för Gud och hoppet om salighet. Därpå lämnas han ensam att konfronteras med sina gärningar. Om detta handlar också de två följande raderna. Övriga rader har hämtats från fjärde avsnittet och innehåller råd till sonen från fadern, som framhåller de goda gärningarnas betydelse. Slutstroferna innebär att det är våra synder som skapar fruktan för Gud.[55]

Att denna tankegång ligger nära temat i *Taklagsöl* är uppenbart. Från Solsången hämtade Strindberg titeln ''Qval-hem'', som förekommer i tidiga utkast med anknytning till novellen. Kvalhem betecknar helvetet i Solsången. På sätt och vis kan man säga att konservatorns situation liknar faderns. Han svävar mellan gröna ögat och solen alltmedan han är tvungen att stå till svars

för sina gärningar. Lindström menar att den livsuppfattning som avspeglas i Solsången stämmer väl överens med Swedenborgs tankevärld. Hos denne finner man bilden av gudomligheten som en andlig sol, varifrån allt liv och all högre visdom utstrålar. Tanken på gärningarnas betydelse för själens öde efter döden är central i Swedenborgs lära.[56]

Enligt Inge Jonssons arbete om Swedenborgs korrespondenslära är det i *De commercio animae et corporis* från 1769 som den andliga solens funktioner, divina influxus, bäst beskrivs. Från denna sol strömmar värme och ljus in i människans vilja och förstånd och uppväcker där ''kärlekens goda respektive vishetens sanna''.[57]

Solen som en gudssymbol, ur vilken visdom och kärlek emanerar, är en fullt plausibel lösning på problemet med dess innebörd i *Taklagsöl*. Minnena av samvaron i kärlek med familjen är förknippade med sol. Det faktum att husbygget står på en grund av glasbitar med solreflexer och att solen hela tiden stiger i takt med husets växande, kan innebära att det är insikt och kunskap om det förflutna som skall bearbetas innan det kan glömmas och förlåtas. Mycket tyder på att det är en nådens och kärlekens sol som utstrålar från den Högste på slutet. Vägen dit har gått igenom lidande och insikt.

Strindberg hänvisade emellertid inte till solskenet som avslutning i novellen, utan till flaggningen på det nybyggda huset. Därigenom betonar han naturligtvis byggets centrala symboliska roll och novellens höjdpunkt. Denna flaggning blir för övrigt en effektfull kontrast till det onda samvetets Kongoflagga.

Det har inte varit lika lätt att finna jämförelsematerial i postinfernodiktningen när det gäller flaggningar. Ett textställe existerar, men det ingår i författarens sista drama, *Stora landsvägen*, som tillkom först tre år efter *Taklagsöl*. Dessutom gäller det i dramat ett signalställ, vilket det knappast gör i novellen. Ändå kan man inte förbigå dessa rader som trots allt har en viss anknytning till slutet i *Taklagsöl*. När Jägarn i dramat befinner sig i slutet av femte stationen på sin vandring, samtalar han med Japanen om vad som var svårast i livet:

> Jag var ju predikant;
> jag började att tala väl om mänskorna,
> drog fram allt vackert som jag visste,
> och ställde höga önskemål på livet —
> det kallas eljes idealen —
> de ljusa flaggor på signalställ —
> som samla folk till helg och fest. —
> Men nu — hur bittert — allt det vackra som jag tänkt
> och talat — får jag ta tillbaka!
> Det sköna existerar ej i livet —
> kan ej förverkligas härnere —
> och idealet finns ej i praktiken!

JAPANEN.
Jag vet det — men det är ett minne,
ett hopp, en båk att segla efter —
och därför: stället fullt!
Låt flaggorna få blåsa ut,
de sitta högt, men synas bättre...
och visa vägen upp — mot solen! (SS 51, s. 82 f.)

Flaggorna står här som en bild för idealen, vilka ges en definition som liknar den i *Taklagsöl*: så som ''vi i ungdomen föreställa oss livet'', vilket sannolikt motsvarar ''minnen av ett bättre som vi lämnat'' (s. 58). Intressant är att flaggorna i dramat också kombineras med närvaron av solen, som förefaller vara ett mål. Här, liksom i Solsången, sammankopplas solen med högre makter. Novellens slutord ''flaggor i solsken'' skulle i ljuset av denna passage i dramat kunna peka mot att konservatorn funnit idealen på andra sidan.

IV. MOTIV

Livsrevyn

Huvudmotivet i *Taklagsöl* kan bestämmas till: mannen som inför döden ser tillbaka på sitt liv. I berättelsen förs vi direkt in i denna handling. Vi möter den förolyckade konservatorn på sjukbädden och får veta att han talat oavbrutet i tre dygn. Därpå återges monologen om gossens födelsedag, som även innehåller upplysningar om tidigare skeden i den sjukes liv. Läsaren förs tillbaka till ramberättelsen och informeras om konservatorns tillstånd, innan denne fortsätter sin monolog. På detta sätt varieras perspektivet mellan ramhandling, dvs. berättarens beskrivning av konservatorns alltmer försämrade tillstånd, och monolog. Den senare är hållen i jag-form och skildrar konservatorns gångna liv — i synnerhet hans äktenskap. Novellen avslutas i ramhandlingens berättarperspektiv med beskrivningen av huvudpersonens död.

Situationen med en person som inför döden reminiscerar sitt liv förekommer på flera håll i Strindbergs produktion från och med *Inferno*, men ingenstans bildar den ram som i novellen. Av kapitlet om förarbetena har framgått att Strindberg hösten 1905 planerade att bygga sina aldrig fullbordade dramer ''Maria Stuart'' och ''Indras Dotter'' kring en livsrevy, men det var alltså först med *Taklagsöl* idén realiserades.

Inspirationskällor till utformningen av livsrevyn

Endast en av dem som ägnat *Taklagsöl* speciell uppmärksamhet, Gunnar Brandell, förknippar ramhandlingen med livsrevyn.[1] Däremot finner man begreppet hos två forskare som behandlar andra verk i Strindbergs sekelskiftesdiktning.

Carl Fehrman tar i en uppsats ''Slutscenen i Ett drömspel'' upp livsrevyn till granskning. Han finner liknande minnesrapsodier i *Inferno*, kapitlet ''Vedermödor'':

> Han I märkt under tystnaden nattetid eller till och med på ljusa dagen, huru minnena från ert förflutna liv återuppväckta röra på sig, ett i sänder eller gruppvis. Alla felsteg som du begått, alla förbrytelser, alla dumheter; de jaga upp blodet i örsnibbarna på dig, kallsvetten i håret, rysning utefter ryggraden. Du återupplever ditt genomlevda liv ända från födelsen till den dag som inne är; du lider ännu en gång alla genomlidna lidanden, du sväljer alla de kalkar du så ofta tömt till dräg-

gen; du korsfäster ditt skelett när det icke mer finnes något kött att korsfästa; du bränner å båle din själ, när hjärtat är lagt i aska.

Du känner till detta?

Det är Herrens kvarn, som mal långsamt, men mal fint — och svart! (SS 28, s. 193)

Fehrman visar ett exempel även från *Legender*, i inledningskapitlet ''Den besatte djävulsbesvärjaren'': ''Ser du, när jag ligger vaken, kommer hela mitt förflutna liv och passerar revy; alla dumheter jag begått, alla sorger och olyckor tåga förbi, men framförallt dumheterna. Och när raden är slut, börjar det återigen!'' (SS 28, s. 217.)[2] I båda fallen rör det sig om minnen som kommer nattetid och ger dåligt samvete.

Innebördsrikare och intensivare finner Fehrman den livsrevy som presenteras i *Ett drömspel*. Det gäller scenen i dramats slutskede, där Indras dotter lägger sina skor på elden, innan hon lämnar jordelivet och sedan blir åskådare till hur dramats huvudpersoner en efter en kommer in på scenen och lämnar sina attribut åt lågorna: Portvakterskan sin sjal, Officern sin blombukett, Affischören sina affischer osv. Diktarens kommentar lyder: ''Jag läste att när som livet nalkas slutet, allt och alla rusa förbi i en enda defilé... Är detta slutet?'' (SS 36, s. 328.)[3]

Fehrman visar att 1800-talets psykologiska och ockulta författare intresserade sig för detta fenomen och hänvisar till Théodule Ribot, som var en av Strindbergs lärofäder inom den moderna psykologin. I *Les maladies de la mémoire* återberättas en mängd fall av behandlade personer som inför dödsögonblicket sett sitt tidigare liv rullas upp inför sina ögon; en av dem upplevde till och med denna revy baklänges. Fehrman kan inte belägga att Strindberg haft boken i sin hand — den ingår inte heller i Strindbergs bibliotek — men hänvisar till att även en mängd artiklar i *Revue Philosophique* tar upp ämnet och att denna diskussion var ''ett symptom på ett intresse i tiden''.[4] Därefter nämner han två teosofiska författarinnors verk, i vilka Strindberg mött skildringar av dödsögonblickets livsresumé.[5] Han citerar följande passage ur Madame Blavatskys *Nyckel till teosofien*:

> I det högtidliga dödsögonblicket, äfven då döden kommer plötsligt, ser hvarje menniska hela sitt förflutna lif passera förbi sig i dess minsta detaljer. För ett enda kort ögonblick varder det *personliga jaget ett* med det *individuella* och *allvetande*. Men detta ögonblick är nog att visa den döende hela kedjan af de orsaker, som varit verksamma under hela hans lif. Han ser och fattar nu sig sjelf sådan han är, afklädd alla smickrets och sjelfbedrägeriets prydnader. Han läser sitt lif, i det han såsom en åskådare dröjande kastar blicken tillbaka på den arena han lemnar; han känner och inser rättvisan af alla de lidanden som träffat honom.[6]

Blavatskys lärjunge Annie Besant beskriver i sin bok *Den uråldriga visdomen* samma fenomen. Fehrman återger hennes skildring om utträdet ur jordelivet

och övergången till Kama Loka: ''Långsamt drar sig kroppens herre bort, insvept i den gråvioletta eterkroppen och djupt upptagen af att begrunda det gångna lifvets panorama, som i dödstimman upprullar sig för honom fullständigt i de minsta detaljer.''[7]

Det framgår inte av Fehrmans uppsats, men båda dessa teosofiska arbeten fanns i Strindbergs bibliotek 1912 i Blå tornet. Hans Lindström registrerar dem i *Strindberg och böckerna* och markerar att de innehåller anteckningar av Strindbergs hand.[8] Dessvärre är ''fanns'' korrekt tempus, då Lindström anger *Den uråldriga visdomen* som saknad.[9] Sedan Lindströms förteckning upprättades (1973), har även *Nyckel till teosofien* försvunnit.[10] Vi lär alltså inte få veta om just dessa avsnitt erhållit förstrykningar eller noteringar i marginalen av Strindberg.

Fehrman redovisar sedan Strindbergs väl kända intresse för teosofin från och med perioden för tillkomsten av *Inferno*, där för övrigt Madame Blavatsky nämns på flera ställen (SS 28, ss. 81, 83, 159).[11]

Det måste poängteras hur väl citatet ur *Nyckel till teosofien* passar in på *Taklagsöl*. I själva verket är överensstämmelsen betydligt större med denna berättelse än med *Ett drömspel*. Konservatorn söker just hela tiden efter orsakerna och sammanhangen. När han ser tillbaka på sitt liv, börjar han förstå att han inte lidit orättvist.

Den andre forskare som uppmärksammat hur livsrevyn utformats hos Strindberg är Göran Stockenström i sin avhandling om Strindberg som mystiker. Han ersätter emellertid beteckningen livsrevy med skuldrevy och hänvisar till Strindbergs läsning av Swedenborgs ''Himmel och Helvete''. I en fransk utgåva av verket skrev Strindberg: ''Lifvet drar förbi'' vid en skildring av hur de döda i andevärlden avslöjas till minsta brott och last av änglarna — ett slags demaskering.[12]

Man skulle kunna ge exempel ur ett annat verk av Swedenborg, som Strindberg tidigare kommit i kontakt med, *Arcana coelestia*.[13] Där beskrivs också himmel och helvete, vilka som kommer till respektive ställe efter döden samt ett fenomen kallat ''ödeläggelsen'': ''[...] innan desse sednare [de som levat redligt] kunna upplyftas till himmelen, måste deras ondskor och falskheter förskingras; denna förskingring kallas Ödeläggelse: af ödeläggelser gifvas flera slag, och de vara längre eller kortare tid; några blifva efter en ganska kort tids förlopp upptagna till himmelen, andra strax efter döden.''[14]

Ett avsnitt längre fram i verket skildrar en särskild typ av ödeläggelse, som har anknytning till livsrevyn/skuldrevyn: ''Några hållas i ett tillstånd midt emellan vakenhet och sömn, och tänka då ganska litet, de blott likasom uppvakna tidtals, och erinra sig då hvad de under kroppslifvet tänkt och gjordt; derefter falla de åter i ett tillstånd midt emellan vakenhet och sömn; och sålunda ödeläggas de [...].''[15] Textstället har för övrigt excerperats av Strindberg och avskriften finns bevarad i Gröna säcken (9:2,5).

Stockenström uppmärksammar samma avsnitt som Fehrman i *Inferno* och *Legender* och ser dem som exempel på skuldrevy. Han anför även en skuldrevy i kapitlet ''Jakob brottas''. Det är en tuktoande, som straffar den obotfärdige genom att i en blixtbild visa upp hans gångna liv:[16]

> Och nedanför upprullas i en sekund hela mitt förflutna liv liksom en mikrografisk reproduktion av ett ofantligt stort plakat. Allt finnes där! Alla fasor, de hemligaste synder, de mest motbjudande scener i vilka jag spelar huvudrollen... O ve, jag vill dö av blygsel när jag i bild ser scenerna som mitt förstorande öga uppfattar med ens utan att behöva läsa och uttolka! Men jag dör icke, tvärtom, under en minut, lång som fyrtioåtta år, ser jag på nytt hela mitt liv alltifrån den gröna barndomen och intill denna dag. Mina ben förtorkas intill märgen, mitt blod stelnar, och förtärd av samvetskvalens eld faller jag till marken med utropet: Nåd! Nåd! och jag skall avstå från att rättfärdiga mig inför den Evige, och jag skall avstå från att anklaga min nästa... (SS 28, s. 365)

I detta exempel, till skillnad från de förra i *Inferno* och *Legender*, förekommer inte ''världskvarnen'' som symboliskt tolkar skuldrevyn. Men även här är det fråga om tuktoandarnas kamp för att rena och fullkomna människan.

I *Legender* finns ytterligare ett avsnitt som har ett bakomliggande samband med livsrevyn/skuldrevyn. Man möter i kapitlet ''Tröstlösheten utbreder sig'' en beskrivning av en ung man som begår ''en handling, som hans samvete bestämt förbjuder honom'' (SS 28, s. 234). Hans samvetskval gör att han blir sjuk och tror sig vara död, kännande sin egen liklukt. Han tycker att omgivningen har blå ansikten liksom de förbipasserande på gatan: ''[...] lytta, halta, benlösa krymplingar på kryckor släpade sig förbi hans fönster som hade de sammankallats för att passera revy'' (SS 28, s. 235).[17] Förebilden till denne unge man, Axel Herrlin, råkade få se avsnittet på korrekturstadiet strax innan *Legender* skulle tryckas. Originalversionen är betydligt mer detaljerad i fråga om sjukdomens orsak och den unge mannens familj. Han skrev ett brev till Strindberg för att be denne ''så mycket som möjligt eliminera personliga notiser'' samt korrigera berättelsen även på andra punkter, så att den bättre skulle överensstämma med verkligheten. Han erinrar Strindberg om att de diskuterat att publicera hans ''fall'', men att han då önskat lämna en skriftlig redogörelse till författaren. En sådan följer i brevet:

> Sjelfva dödssjukdomen kom öfver mig plötsligt med skymning för ögonen. Då lade jag mig — och efter en vecka kom en illusorisk dödskamp med kallsvett, andnöd och rosslingar i bröstet. Så kom en svimning, och vid uppvaknandet deraf hade jag öfverskridit evighetens gräns. Under sjukdomen hade jag trott mig vara *omvänd* intill detta ögonblick, men nu blef det mig klart, att denna omvändelse endast varit skenbar, och ett grymt sjelfbedrägeri. Aldrig har jag känt en så omätlig hunger efter att lefva som i det ögonblick jag ansåg mig börja evighetslifvet och i känslan häraf *revolterade* jag mot magterna.

Möjligen har någon af mina kamrater påstått, att *min mor skulle hafva gjort mig uppmaningar* att anropa Guds bistånd, men sanningen är i sjelfva verket, att hon med stor finkänslighet förstod, *att jag kämpade med Gud mellan fyra ögon och derför aldrig på ringaste sätt sökte inverka på mig.*

I det tillstånd, hvari jag befann mig, ansåg jag mig vara det absoluta centrum. Det var rent subjektivt så till vida, som jag visserligen ansåg min omgifning vara en *verklighet*, men ej den jordiska. Det var mitt sista ögonblick, protraheradt per sæcula seculorum.[18] Allt som derunder passerade, hade sin särskilda ''korrespondance'' betydelse, för att tala med Svedenborg. De lemmalytta, halta och puckelryggiga, blåa i ansigtet, som promenerade förbi mina fönster, voro symboliseringar af min egen inre uselhet — hvadera sitt särskilda moraliska lyte — så fattade jag dem också då!

Hela mitt förflutna lif stod upp med en förfärande klarhet. Alla mina framgångar syntes mig värdelösa vid sidan af detta gränslösa elände. De goda handlingar, jag trodde mig hafva gjort, afslöjades såsom fördold sjelfviskhet. *Intet, intet* blef qvar. Det var den totala förödelsen.

Hvarje punkt jag ville läsa i en bok, sade mig grufliga sanningar. (Att jag ville läsa min egen dödsannonce, är sant, *men bör af vissa skäl ej utsättas*).

Liklukten fattades endast af mig sjelf som liklukt. Men sjuksköterskan ryggade en gång tillbaka för mig — det mins jag! Och gaf mig sedan Aseptin. Hon hade för öfrigt en occult förmåga att säga ting, som gåfvo mig mycket att tänka på, utan att hon hade aning derom.

Tillfrisknandet skedde derigenom, att jag villigt fogade mig i alla de anstalter, som vidtogos för mitt bästa.[19]

Brevet ligger i samma kartong (SgNM 72) som *Ockulta dagboken* och fanns, enligt Carlheim-Gyllenskölds anteckningar, där även vid Strindbergs frånfälle.[20] Brevet är odaterat, men torde ha skrivits i februari eller början av mars 1898, då Strindbergs svar, som lovar ändring, är daterat den 10 mars (Brev 12, s. 273). Det framgår av ett brev till Gustaf af Geijerstam att ett korrektur var färdigläst den 2 mars som då bör ha avsänts från Paris där Strindberg befann sig (Brev 12, s. 271).[21] De justeringar som företogs av Strindberg berör emellertid inte den i brevet och i *Legender* beskrivna själskrisen, utan endast uppgifterna om Herrlins akademiska ställning, hans familj och den sexuella upplevelse som var orsak till krisen enligt framställningen i *Legender* (Brev 12, s. 274, not 1). Livsrevyn och den ockulta sköterskan saknas helt även i originalversionen.

Det finns påfallande likheter med *Taklagsöl* i Herrlins brev. Den dödssjukes förflutna står upp och goda handlingar avslöjas vid självrannsakan. Detta händer konservatorn, när han närmar sig slutet och ett omslag inträffar i sjukdomen:

Därmed ingick den sjuke i ett nytt stadium av sitt psykiska tillstånd. Han kände sig hotad, anklagad av smärtorna, och nu vidtogo självförebråelser och försvar. Alla livets obehagliga, pinsamma lägen döko upp, tortyren tvingade till bekännelse, och därpå avgav han sina förklaringar, förmildrande omständigheter, eller dom över sig själv. (s. 56 f.)

Så följer en historia om tavlan som han köpte på kredit av en målarvän, men aldrig betalade.

En ockult sköterska, som säger tänkvärda ting, förekommer också i berättelsen. I utkastet ''Konsten att dö'' (6:16,43), som har karaktär av stolpmanus, kallas hon ''Teosofinnan''. Sköterskan får i en episod konservatorn att bikta en del av sina synder, som han dock på det stadiet ännu ser som lidna oförrätter (s. 28 f.).

I ett annat *Taklagsöl* nära liggande utkast ''Scheol:/ På Andra Sidan'' (3:12,6) förekommer fenomenet med liklukten: ''Ibland känner han lukten från sitt eget lik.'' I den färdiga berättelsen saknas det emellertid.

Jag håller det inte för otroligt att Strindberg haft brevet mer eller mindre aktuellt när han anlade *Taklagsöl*. Läget vid *Ockulta dagboken*, som tycks ha konsulterats vid författandet, bidrar till mitt förmodande.

Här har redovisats tre möjliga inspirationskällor till utformningen av livsrevyn i *Taklagsöl*. Naturligtvis har de alla samband med varandra. Swedenborgs betydelse för ockultismen och teosofin har påvisats av tidigare forskning.[22] Strindberg påpekar själv i *Götiska rummen*, kapitlet ''Nittio-talet'': ''Pariserockultisterna återupptäckte Swedenborg och Böhme genom forskningar i Eliphas Levi och Saint Martin; teosoferna spårade honom i Blawatskys Hemliga lära''. (SS 40, s. 113.) Herrlin var, liksom Strindberg, intresserad av ockultism och av Swedenborg.[23] Det är inte förvånande om hans brev bär spår av 'swedenborgska' upplevelser.

Det var emellertid svågern Hugo von Philps dödskamp, som kom att bli en av de utlösande faktorerna vid tillkomsten av ramen i *Taklagsöl*.

Livsrevy, skuldrevy och minnesrevy i postinfernodiktningen

Stockenström fortsätter i sin avhandling att följa skuldrevyn som motiv i Strindbergs produktion från *Inferno* till *Advent*. Han konstaterar att det åter dyker upp i *Till Damaskus I* i asylscenen.[24] Scenanvisningen beskriver ett långt matbord, där Den Okände tagit plats tillsammans med gengångare ur sitt liv. Dessa har tidigare uppträtt i dramat eller omtalats. Som materialisationer av Den Okändes skuldkänslor bildar de ett slags dramatiserad skuldrevy. Den Okände relaterar scenen på följande sätt:

> [...] ja, så låg jag och såg som i ett panorama hela mitt förflutna liv rullas upp, ifrån barndomen, genom ungdomen ända fram... och när det var slut på rullen, så började det om igen; och under hela tiden hörde jag ett kvarnverk gå... och det hör jag än... Ja, nu är det här också! (SS 29, s. 100)

I denna centrala scen, som återigen antyder ''världskvarnen'', inser Den Okände sin skuld.

Även i andra delen av Damaskustrilogin finner Stockenström en skuldre-

vy, i detta fall materialiserad i hålvägsscenen i dramats slutakt. I bakgrunden defilerar Den Okändes barn, första hustrun, den nye styvfadern, Caesar, Läkaren och dennes syster — alla offer för Den Okändes försyndelser (SS 29, s. 224 ff.).[25] Återigen leder det till att han kommer till insikt om sin skuld.

Slutligen visar Stockenström på en liknande scen i *Advent*, där ''Skuggornas Procession'' uppenbarar sig för det onda paret Lagmannen och Lagmanskan. Figurerna som drar förbi påminner om parets förbrytelser: ''GULDSMEDEN med den falska monstransen. DEN HALSHUGGNE SJÖMANNEN med huvudet i handen. AUKTIONISTEN med klubban och anteckningsboken''. (SV 40, s. 39.) Han menar att skuldrevyn i *Advent* inte får samma avgörande betydelse som i *Till Damaskus I* och *II* och att den inte heller inramas av ett genomfört symboliskt mönster som i vandringsdramat.[26]

Varken Fehrman eller Stockenström nämner i sammanhanget *Taklagsöl*, som väl ändå får betraktas som ett verk där livsrevyn (med inslag av skuldrevy) spelar en central roll och utgör berättelsens skelett.

Det går att komplettera Stockenströms inventering av revyerna. I *Folkungasagan* (1899), akt III, är drottning Blanches favorit, Bengt Algotson, tvungen att kasta sig ut genom fönstret från tredje stockverket ner i vallgraven för att undgå att kompromettera drottningen. När han återvänder levande från detta språng berättar han:

> Evigheter ha också gått! Då jag sprang ut genom fönstret i den mörka natten, levde jag om hela mitt liv i tre sekunder, och allt var svart, utom en punkt, som likt ett frö växte ut till en vit lilja och blev du! Och du fattade mig under armarne, tyckte jag, och jag svävade över vattnet i vallgraven tills jag sattes ner i sjögräset stilla, mjukt som när barnet lägges till ro. (SS 31, s. 70)

Det är här fråga om en livsrevy som saknar inslag av skuld. I dramat förebådar den Algotsons död, som inträffar i följande akt, där han blir ihjälslagen av folket. Livsrevyerna i *Carl XII* och ''Sagan om Stig Storverks son'' har tidigare berörts i kapitlet om förarbetena.

Stockenström har givit exempel på skuldrevyns förekomst i de båda första delarna av Damaskustrilogin. I del I spelades revyn upp i dramats tredje akt i vändpunkten under vistelsen på asylen, varefter Den Okände vandrar tillbaka i sina egna spår och återser samma platser som ledde honom till asylen. Hela dramat blir sedan ett slags livsresumé. Skuldrevyn kommer alltså att spegla dess tema och uppbyggnad. I *Till Damaskus II* förbereder skuldrevyn i stället dramats slut, där Den Okände beslutar sig för att följa Confessorn.

Även tredje delen av *Till Damaskus*, som tillkom flera år senare, innehåller en revy, men den är inte enbart en erinring om Den Okändes skuld. Fenomenet uppträder i första akten, när Den Okände bereder sig att följa Confessorn över floden till klostret. Han får ett glas vin som han betraktar:

> Tyst! jag hör en sång och jag ser! Jag ser den... jag såg den ett ögonblick, som när en flagga blåser ut vid en vindstöt, för att sedan ligga som en trasa vid stången, och man ser ingenting mer än en trasa. Jag såg hela livet i en sekund med dess fröjder och sorger, skönhet och uselhet, men nu ser jag intet mer! (SS 29, s. 257 f.)

Upplevelsen kommer att fungera som en livsrevy innan Den Okände lämnar det vanliga livet för att inträda i klostret. Han har tidigare jämfört klostertillvaron med ett slags död. I slutscenen får han också genomgå en symbolisk begravning av det gamla jaget, innan han blir antagen som medlem i klostret. Denna livsrevy, som innehåller både sorger och fröjder, speglar också den ljusare och försonligare stämning som präglar tredje delen av trilogin och skiljer den från de två första delarna.

Motivet återfinns även i senare prosaverk. I kapitlet ''Ester'' i *Götiska rummen* skildras hur skalden Axel E. ligger för döden i lungsot. Hans ansikte, ''svart helskägg, exotiskt utseende, franskt eller italienskt'' (SS 40, s. 123), påminner om konservatorns i *Taklagsöl* som har ''hår och skägg kolsvart, något exotiskt, sydländskt med spår av Afrika möjligen'' (s. 13). Axel berättar för Ester och greve Max, som besöker honom, om de synder han begått i sitt liv. Bekännelsen utvecklar sig därefter i stället till en teologisk kamp med professor X som inträder strax innan skalden dör.[27]

Även den roman som därpå följde, *Svarta fanor*, innehåller fenomenet. Dock är det snarast att betrakta som en minnesrevy. Zachris, som blivit övergiven av hustrun Jenny på julafton, är varken döende eller i stånd att känna skuld och ånger:

> Han var bokstavligen i bur, fången, bakbunden. Och nu svartnade allt förgånget; där fanns inte en ljus punkt; vämjelse vid allt så att han ville kräkas ut sig själv och sitt liv i en kloak och lägga luckan på. [- - -] Han sjönk ner i en stol och tänkte på nattens upplevelser. Det var ett helt nytt liv han genomlevat under de sista tolv timmarne. Förgätna scener ur hans förflutna hade spelats för honom men i en ny belysning, och Jenny hade mest varit huvudpersonen. (SS 41, s. 212 f.)

Ett panorama av snarlik karaktär återges i avsnittet ''Ödeläggelsen'' i *En blå bok I*. Där beskriver Strindberg en osalighetskänsla som

> brukar uppträda vid 40:e eller 50:e året. Det är bokslutet vid solståndet; allt förflutet börjar summera opp sig, och debetsidan visar ett förfärande plus. Scener ur ens föregående liv rulla upp sig som i ett panorama, ställas i ny belysning; glömda saker grävas upp, allt i minsta detalj kommer i dagen. (SS 46, s. 33)

Strindberg hänvisar till att Swedenborg kallar processen ''Ödeläggelsen —av det onda'' samt att läsarna kallar den ''väckelsen före omvändelsen'' (SS 46, s. 34).

Det som skildras i *En blå bok I* är således snarast den typ av skuldrevy som Stockenström visat på i *Inferno, Legender, Till Damaskus I—II* samt *Advent*. De citat från *Folkungasagan, Till Damaskus III* och *Götiska rummen* som jag dragit fram är emellertid att beteckna som exempel på livsrevyer.[28] I alla tre fallen är en förestående död aktuell, även om den inte inträffar omedelbart som i *Folkungasagan* eller är symbolisk som i *Till Damaskus III*.

I detta sammanhang kan det vara berättigat att ta upp en angränsande litterär metod. Det gäller de korta prosaskisser som bygger på minnesrevyer, dock icke sådana som utspelar sig på dödsbädden. Strindberg låter en person betrakta föremål som sätter tankarna och minnet i rörelse. Det mest berömda exemplet är ''Ett halvt ark papper''. I denna saga möter vi en ung man iklädd hatt med sorgflor på väg att flytta ur sin våning. Han fäster blicken på telefonlistan i tamburen och avläser där i olika telefonnummer de händelser som lett fram till den aktuella situationen: förlovningen, giftermålet, barnet och slutligen barnets och hustruns begravning — ''På två minuter hade han genomlevat två år av sitt liv'' (SS 38, s. 53).

I *Taklagsöl* förekommer också en telefonlista, men den har en annan funktion — snarare som karakteristik av husets ställning — utan att väcka minnen till liv: ''Där ser man intima umgänget; affärsförbindelserna; där finner man husets villkor och ekonomi; hyrkusken är där, tyder på goda omständigheter eller lättsinne; kryddboden, andra klass, kredit! Slaktarn, grönsakshandlarn; frun handlar icke själv; dålig ekonomi''. (s. 24.)

En minnesrevy finner man däremot i ett avsnitt i *En blå bok II* med rubriken ''I vindskontoret'', vars berättargrepp påminner starkt om ''Ett halvt ark papper''. Där skildras en man som förlorat hustru och barn. Han går upp i vindskontoret för att hämta något. Vid anblicken av föremålen: brudsängen, Lillans vagga, en sykorg m.m. väcks minnen till liv. Slutligen får han syn på en fonograf som han sätter igång. Han hör hustruns röst säga: ''Älskade!'' (SS 47, s. 798 f.)

Damaskusvandringen, som blir ett återseende av olika situationer i livet, uppträder även i kortromanen *Ensam*, fastän i koncentrat. Huvudpersonen beskriver en av sina promenadvägar som han kallar sin ''via dolorosa''. Vandringen får honom att minnas det förgångna. Han passerar byggnader som motsvarar stationer i hans liv: pastorsexpeditionen, där han tog ut lysning, hus han haft som bostad, en tobakslada, där han lekt osv. (SS 38, s. 148 ff.). En liknande vandring återges i *En blå bok I* i avsnittet ''Ett helt liv på en timme''. Läraren berättar att han på en promenad passerar olika hus i staden: sina skolor, föräldrahemmet, olika bostäder osv. ''Under en timme hade jag gått igenom hela mitt liv i levande bilder, och det fattades bara tre år för att jag skulle vara framme i nuet. Det var ju som en agonie eller dödsstund, då hela livet reser förbi''. (SS 46, s. 149 f.)[29] Genom den avslutande reflexionen knyter episoden an till livsrevyn.

Man kan konstatera att livsrevyn, med varianterna skuldrevyn och den mindre dramatiska minnesrevyn, är fenomen som hos Strindberg visat sig litterärt mycket fruktbara under största delen av författarens senare period. Sin mest genomgripande verkan når livsrevyn i uppbyggnaden av *Taklagsöl*.

Konservatorn

I *Taklagsöl* ges upplysningar om huvudpersonens uppväxt och yttre omständigheter på olika håll i monologen utan kronologisk ordning. Genom att pussla ihop de spridda uppgifterna får man följande bild: Konservatorn är född på Öland vid havet för ungefär 40 år sedan. I skolan hade han en dubbelgångare, som han blev sammankopplad med.[30] Han tycks tidigt ha intresserat sig för naturen, sökte fånga gråsparvar och seglade. Efter skoltiden studerade han zoologi i Uppsala och doktorerade. En tid arbetade han i Kongo, där han skaffade sig en ovän i ambitionen att stiga i karriären. Fienden spred sedan ut ett falskt rykte att han jagat människor för att samla hjärnor. För cirka fem år sedan gifte han sig och fick en son. Detta äktenskaps sammanbrott får vi följa i en stor del av monologen. I början av ramberättelsen ges också en sammanhållen beskrivning av huvudpersonen. Det är sköterskan som gör följande iakttagelser:

> Hon betraktade den sjukes ansikte, förr brunt av livet ute, numera gult och med hår och skägg kolsvart, något exotiskt, sydländskt med spår av Afrika möjligen, något barnsligt gott, sorglöst, färdigt att le, men långt till att gråta; de något starka käkarne kunde tyda på en grymhet, som mera härrörde av den starke mannens okänslighet för egna och således också för andras lidanden. Han var en lärd och en jägare, fiskare, sportsman, Afrikaresande, sjöman; son av ett fiskarfolk, född vid havet i enkla vanor, var han i sitt yrke en oreflekterad, sund vardagsmänniska, van att befalla och att döda; i sitt känsloliv, i sitt förhållande till kvinnan och barnet, öm, fin, uppoffrande, trogen. (s. 13)

I denna beskrivning av konservatorn ingår också funderingar kring hans karaktär. Under berättelsens gång kommer personligheten att förändras i takt med sjukdomens nedbrytning av kroppen. Redan innan han påbörjat sin berättelse om den gemensamma skärgårdssommaren, förvandlas han. Genom det morfin han intar, blir han ”en annan än den skeptiske oansvarige världsmannen” (s. 30). Det är intrycket av livets allvar samt plikt- och skuldkänslor som förändrar honom. Han påverkas också av den kärlek och saknad han känner, när han minns sin tid tillsammans med makan och barnet. Efter berättelsen om den ensamma sommaren inträffar en försämring, monologen byter karaktär och med ökade plågor inträder han ”i ett nytt stadium av sitt psykiska tillstånd” (s. 56). Konservatorn drabbas då av skuldrevyn med anklagelser och självförebråelser. När plågorna når sin höjdpunkt, tycks han

influeras av andras personligheter, vilket utmynnar i att hans jag börjar upplösas. Först efter denna slutliga förändring vill han reglera sin skuld till gröna ögat. Vi har då fått följa hur denne starke, kanske något okänslige man, beskriven som en produkt av sin miljö, bryts ned tills han förlorat varje uns av sin personlighet.

Det är intressant att jämföra denna upplösning av personligheten med ett avsnitt i *Inferno*, där huvudpersonen i stället talar om att ''jagets förnekelse och dödande'' för honom ''var och fortfarande är en galenskap'' (SS 28, s. 82).[31] Förändringen i inställning till jagets betydelse möter man i andra delen av *Till Damaskus*, där Den Okände i slutet upplever en jagupplösning som ett uppgående i harmoni (SS 29, s. 225 f.). I tredje delen begravs t.o.m. Den Okändes gamla jag (SS 29, s. 360 ff.).

Bilden vi får av huvudpersonen i ramberättelsen är den som omfattas av den objektiva berättarhållningen.[32] I monologen, där läsaren förs in i konservatorns synfält, får vi också en uppfattning om dennes motsägelsefulla karaktär. Han visar sig vara pedantisk, misstänksam, hämndlysten och svartsjuk, men också kärleksfull, omtänksam, generös och självförebrående. Detta porträtt av den döende stämmer överens med de intentioner Strindberg säger sig ha i sin personskildring redan i företalet till *Fröken Julie* (1888), där han önskar återge karaktärer ''vacklande, söndergångna, blandade av gammalt och nytt'' (SV 27, s. 105). Denna människouppfattning har Strindberg fortfarande, när han i *Öppna brev till Intima teatern* angriper det konventionella dramats schematiska karaktärsteckning: ''Med karaktär förväxlar man ofta typen eller originalet och fordrar så kallad konsekvens i teckningen. Men det finns inkonsekventa karaktärer, svaga, karaktärslösa karaktärer, osammanhängande, sönderslitna, nyckfulla karaktärer''. (SS 50, s. 23.) Strindberg hänvisar därefter till *En blå bok II*, där temat om människans föränderlighet återkommer på flera håll.[33]

Uppfattningen om jagets växlingar i novellen sammanhänger naturligtvis med den tidigare diskuterade tanken på att vi lever i villornas värld och att vår kunskap om tingen är relativ. I *Taklagsöl* finns en anekdot, som belyser hur uppfattningen om en och samma sak skiftar beroende på olika personers inställning. Konservatorn berättar hur han apropå en tidningsartikel om sin sista resa mött helt skilda reaktioner. Hustrun hade bara läst lovord, medan svärmodern beklagade att man var orättvis mot honom. Hans överordnade gratulerade till erkännandet, men en kollega tyckte den var oförskämd etc. Omdömena var helt beroende av personernas inställning till konservatorn. Själv fann han bara ett färglöst referat (s. 55 f.).

Strindberg lägger i konservatorns personlighet in motsägelsefulla drag som får en alldeles speciell effekt. I monologen säger sig konservatorn ''sedan barndomen trott på varsel, järtecken och varningar'' (s. 15), men vi får också veta att han är en rationell vetenskapsman. När han i första sommarav-

snittet berättar att han fått höra en spökhistoria om en svart kvinna som visar sig mitt på ljusa dagen, formulerar han strax en naturvetenskaplig förklaring: ''en optisk projektion'', ''ett interferensfenomen'' (s. 32). Han får så småningom själv möta den svarta damen med två rödklädda flickor, men reflekterar inte över det. Han sover emellertid dåligt om natten. I slutet av sommaren, då hustrun får se den svartklädda damen med småflickorna, undrar hon upprört varför konservatorn inte talat om att det spökar (s. 45). Det visar sig alltså att spöket, enligt konservatorns berättelse, verkligen existerade! Walter A. Berendsohn har irriterat sig på denna spökhistoria, som inte får en naturlig förklaring.[34] Men Strindberg avsåg förmodligen inte att skriva en Edgar Allan Poe-historia. Det var nog snarare fråga om att skildra konservatorns kluvna person och visa hur hans rationella verklighet börjar komma på glid.

I det biografiska kapitlet har framhållits att Strindberg genom yttre fakta markerar distans till huvudpersonen. En ändring, som författaren företagit i originalmanuskriptet, vittnar om hans försök att hålla denna distans. På p. 78 f. har Strindberg ändrat konservatorns svar på hustruns anklagelse att han är rädd för hundar: — *Nej jag afskyr hundar, som myggor och vägglöss* till ''— Nej jag begagnar hundar som jägare men jag föraktar dem'' (s. 44). Strindberg har alltså tonat ned hundhatet och ger på så sätt en trovärdigare bild av konservatorn som naturmänniska.

Kongofararen

Att stor vikt läggs vid huvudpersonens vistelse i Afrika framgår på flera sätt. Redan i berättelsen om sonens födelsedag får vi i en bisats reda på att han kan bättre engelska än tyska sedan han varit i Kongo. Sköterskans iakttagelser innehåller uppgifter om hans kontakt med Afrika och episoden med gröna ögat är i hög grad knuten till Kongo.[35]

Hur har Strindberg kommit på idén att låta sin huvudperson bli Kongoresenär? Det låg helt enkelt i tiden. Landet blev under 1880-talet aktuellt för svenska Afrikaresenärer. År 1876 stiftades på Leopold II:s initiativ Association Internationale Africaine med målsättningen att utbreda civilisationen i Afrika.[36] Åtskilliga skandinaver värvades och 1883 for de första officerarna på kontrakt med Associationen.[37] Under perioden 1878—1902 reste 466 svenskar till Kongo, däribland en hel del missionärer, men också hantverkare, handelsmän, agronomer, sjökaptener, maskinister och läkare.[38] Av officerarna var det flera som skrev ned sina erfarenheter. Emil von Krusenstjerna skildrade i *Stockholms Dagblad* ''Resan till Bidda'',[39] Mattias Juhlin Dannfelt skrev resebrev till *Nya Dagligt Allehanda* och *Skånska Aftonbladet*. Tre av de allra första som tog värvning, Georg Pagels, Edvard Gleerup och Peter Möller, gav 1889 ut *Tre år i Congo*, som innehöll jaktskildringar.[40] I ett exemplar

av Henry Morton Stanleys *Kongo. Den nya fristaten i de svartes världsdel*, som finns i Strindbergs efterlämnade bibliotek, kan man se att han gjort understrykningar, främst vid upplysningar om djurliv, natur och sjukdomar. Däremot finns ingenting som tyder på att Strindberg skulle ha intresserat sig för den politiska situationen. Löjtnant Pagels har också tilldragit sig Strindbergs uppmärksamhet, vilket framgår av en understrykning.[41] Det är naturligtvis för djärvt att påstå att löjtnanten skulle ha stått modell för konservatorn i *Taklagsöl*, men det ligger nära till hands att anta att Strindberg haft dessa svenska äventyrare i tankarna, när han skapade de yttre förutsättningarna för sin huvudperson i *Taklagsöl*.[42]

En jämförelse med konservatorerna i Silverträsket och Svarta handsken

Genom namnet på huvudpersonen i *Taklagsöl* får läsaren en vink om att konservatorn har beröringspunkter med författaren. Men det är först långt in i berättelsen namnet avslöjas och då i en knappt hörbar replik från släktingarna, som seglar in mot ön där konservatorn bor: ''där oppe bor Gustaf'' (s. 33). I *Tjänstekvinnans son* heter huvudpersonen Johan — ett av författarens båda förnamn. Här bär konservatorn ett namn som liknar Strindbergs smeknamn: i breven till Harriet Bosse möter man ofta underskriften ''Gusten''.[43] Namnvalet i förhållande till *Tjänstekvinnans son* markerar en skillnad i distans. Det bör i sammanhanget tilläggas att den gode vän konservatorn tror sig ha i sjukrummet heter Axel, precis som Strindbergs bror. Axel och August Strindberg umgicks flitigt, sedan den senare flyttat tillbaka till Stockholm 1899. Dessa fakta, jämte övriga självbiografiska drag som framhållits i ett tidigare kapitel, gör att man misstänker att författaren inlagt en speciell betydelse i beteckningen konservator.

Den förolyckade mannen i *Taklagsöl* är varken den förste eller siste konservatorn i Strindbergs författarskap. I novellen ''Silverträsket'', som publicerades i *Vintergatan* 1898,[44] är huvudpersonen konservator och i *Svarta handsken*, kammarspelet från 1909, återfinns en gammal lärd herre med samma yrke. Det går att spåra fler likheter mellan dessa tre män än deras identiska verksamhet.

I 90-talsnovellen, liksom i *Taklagsöl*, ställs två sommarvistelser på en skärgårdsö mot varandra. Den första sommaren tillbringar huvudpersonen tillsammans med sin familj i relativ harmoni. Han börjar fiska i Silverträsket, som på grund av dunkla rykten skys av den vidskepliga skärgårdsbefolkningen. Olyckor börjar inträffa på ön som sätts i samband med konservatorns fiskande. Detta stör dock inte den upplyste vetenskapsmannen. Sommaren därpå återvänder han utan sin familj. I sin ensamhet och saknad börjar han söka silver i träsket. Hemfallen åt talmystik, liksom senare kollegan i *Taklagsöl*, tycker han sig se talet 107, silvrets atomvikt, skrivet i naturen. Han blir

som förhäxad, men kommer till besinning och lämnar slutligen ön. Det är alltså även här fråga om en rationell naturvetare som konfronteras med tillvarons okontrollerbara krafter.

Den förste person som framträder på scenen i *Svarta handsken* är Gamle, dvs. konservatorn, som får presentera sig på följande sätt: ''Jo, det är jag; och jag konserverar fåglar, fiskar och insekter, men jag kan inte konservera mig själv — om jag också tar arsenikåpa innanför huden så skrynklar den sig, och håret fäller som på en gammal själskinnskoffert, tänderna gå sin väg...'' (SS 45, s. 284.) Gamle bor högst upp i det hus där dramat utspelar sig och lever bland sina minnen. Dessa kretsar huvudsakligast kring dem han förlorat: hustrun och barnet. Han önskar endast gå hädan och dör i dramats slut, precis som konservatorn i *Taklagsöl*.

Man måste ställa sig frågan varför Strindberg valde att ge dessa tre litterära gestalter, som alla bär drag av författaren, just yrket konservator. Den naturvetenskapliga aspekten på verksamheten spelar säkert en viktig roll. Strindberg ägnade sig ju periodvis mycket intensivt åt naturvetenskapliga experiment.[45] Men frågan är om man inte också, åtminstone i de två senare verken, kan läsa in en symbolisk betydelse. Det är kanske inte för djärvt att dra paralleller mellan författarens verksamhet och konservatorns. Den förre hämtar sina förebilder i omgivningen och omvandlar dem med hjälp av sin fantasi till självständiga karaktärer. ''Man gör ju homunkler av de människor man icke känner'', låter Strindberg konservatorn i *Taklagsöl* konstatera (s. 26). Denna sysselsättning ligger inte så långt ifrån uttagandet av inkråmet i djur, preparering av höljet, uppstoppning och montering, så att det skapas skenbart levande varelser. Vi har sett hur konservatorn i *Svarta handsken* kommenterar sitt yrkesinnehåll och beklagar att han inte kan konservera sig själv. Det är en annan aspekt på verksamheterna. Liksom konservatorn balsamerar sina varelser för all framtid, skapar författaren gestalter som blir bestående.

Mänskoätarn

Sammanhängande med konservatorns yrke i *Taklagsöl* är det rykte som sprids att han jagat människor för att samla hjärnor och därför kallats ''mänskoätarn'' (s. 53). Denna episod kan vara uttryck för ett mycket centralt problem hos Strindberg. Élie Poulenard menar i sin avhandling om Strindberg som prosaförfattare att denna passage har sin grund i dåligt samvete och är ett svar på förebråelserna att han som författare målat åtskilliga illvilliga porträtt av sina samtida.[46]

På flera ställen i postinfernoproduktionen kan man finna att Strindberg försöker försvara sitt handlingssätt.[47] Han anför t.ex. att det tryckta ordet är tyst och därför icke sårar någon samt att felet i stället ligger hos dem som förråder hemligheterna bakom skildringarna.[48] Men man finner också exem-

pel på att det plågade honom att på detta sätt utnyttja sin omgivning. Jag har tidigare återgivit ett par rader i ett utkast (3:22,1), som antyder dilemmat: ''En, skriftställaren måste ta sina bilder ur omgifningen, och då han icke kan smickra känna sig hans vänner förtalade''. När det gäller de verk som innehåller stoff från tredje äktenskapet, vilket kan misstänkas ge en mindre fördelaktig bild av Harriet Bosse, inträffar det ju att Strindberg hindrar publicering vid närmare eftertanke. Exempel på detta förfarande är publiceringen av *Sagor* (1903), då ''Pintorpafruns julafton'' uteslöts, samt av *Ordalek och småkonsts* nyutgåva 1904, då tredje sången i dikten ''Holländarn'' skars ut ur volymen.[49] Av ett brev hösten 1904 till vännen från Lundatiden, Nils Andersson, framgår att Strindberg led av att ha utnyttjat vänkretsen i *Götiska rummen*: ''När jag i våras 'på högre befallning' och efter långvarig kamp gaf ut Götiska Rummen kände jag undan för undan hvilken af vederbörande som just nu läste boken; kände hatet och såg invertes situationen''. (Brev 15, s. 55.) Publiceringen av *Svarta fanor* skedde som bekant inte heller utan vånda hos författaren. Efter att ha blivit refuserad av tre svenska förlag, tänkte Strindberg sända romanen till Schering, men ''fruktar utpekning af modellerna'', som han skriver till översättaren vintern 1905 (Brev 15, s. 103). När han läste korrektur på romanen två år senare, antecknade han i *Ockulta dagboken*: ''Tvekade om den boken var ett brott och borde inställas'' (16.4.1907). Även efter publiceringen av *Taklagsöl* hade han dåligt samvete inför sin förra hustru, vilket framgått av ett tidigare citerat brev.[50]

Det är inte omöjligt att det är de här, framför allt under den senare författarperioden accentuerade, själskvalen som ligger bakom skapandet av den något drastiska människojägarepisoden. Det finns också en antydan till försvar —konservatorn säger sig visserligen ha samlat hjärnor, men inte dödat för att få tag i dem (s. 53). Passagen ger intryck av att vara självuppgörelse.[51]

Till denna symboliska tolkning av konservatorn som samlare av hjärnor bör också läggas den verklighetsbakgrund som kan ha spelat en viss roll. Strindberg hade sedan gammalt ett frenologiskt intresse och ägde på 1870-talet en mindre s.k. kranioskopisk samling (av dödskallar), som han sedermera sålde till Nordiska museet. På Furusund kom Strindberg i kontakt med Christian Hammers frenologiska museum, som var inrymt i öns gamla kvarn. Hammers samling gav upphov till diverse lokala spökhistorier.[52]

Äktenskapet

I novellen utgör konservatorns skildring av sitt äktenskap det avgjort dominerande inslaget. Makarnas historia berättas inte kronologiskt, vilket tydligt framgår av den skiss över tidsskikten i *Taklagsöl* som återges i kapitlet om berättelsens komposition (se nedan s. 142). Den döende inleder monologen med att redogöra för det sista sammanträffandet mellan makarna på sonens

födelsedag och ger därpå korta glimtar från olika skeden i deras samliv. Så får vi veta att konservatorn efter födelsedagen sökte de sina per telefon för att locka dem tillbaka. Sedan följer den långa berättelsen om en gemensam skärgårdssommar året innan som slutade i katastrof. Efter en kort resumé om återknytandet mellan makarna berättar konservatorn att det uppstod nya misshälligheter. När monologen åter nått tillbaka till födelsedagen, skildrar den döende slutligen hur han tillbringat en sommar ensam i skärgårdshuset och förgäves sökt locka dit familjen. Därmed är han framme vid ramberättelsens nutid strax efter olyckan.

''Strindberg söker se humant på förhållandet mellan man och kvinna mer än förr''

I de samtida recensionerna av *Taklagsöl* kan man finna flera reaktioner på äktenskapsskildringen. I *Ord och Bild* skriver Artur Möller apropå makarnas samliv i berättelsen att det inte som oftast är frågan om vem som har rätt, utan snarare ''hvarför kan människorna inte komma till rätta med hvarandra?''[53] Erik Brogren i *Göteborgs Morgonpost* tycker inte att äktenskapsskildringen i *Taklagsöl* tillhör ''de obehagligaste''. Det verkar i stället som om den biktande konservatorn bemödar sig om opartiskhet.[54] Även Birger Bæckström i *Göteborgs-Posten* menar att ''Strindberg söker se humant på förhållandet mellan man och kvinna mer än förr''.[55] Man får intrycket av att recensenterna är överraskade över denna relativt ljusa äktenskapsskildring och kan fråga sig vad de närmast jämför med.

Flera av de hätskaste samlivsskildringar Strindberg skrev sedan han ingått sitt tredje äktenskap undvek han, som redan framhållits, att trycka av hänsyn till Harriet Bosse.

Färskast i minnet för recensenterna låg nog romanerna *Götiska rummen* (1904) och *Svarta fanor* (publ. sommaren 1907). I den förra finns en rad beskrivningar av hur representanter för den manliga delen av familjen Borg råkar ut för elaka hustrur. Även det äktenskapshelvete som blottläggs i *Svarta fanor* måste ha fungerat som kontrast vid bedömningen av *Taklagsöl*. Man skall heller inte glömma det grymma öde som drabbar hjälten i ''Sagan om Stig Storverks son'' (1906) i äktenskapet med sköldmön Veborg, där han blir satt till kvinnosysslor. Kammarspelet *Pelikanen* med sin nattsvarta äktenskapsskildring hade premiär veckan innan *Taklagsöl* kom ut i bokform.

Orsaken till den försonligare hållning man tyckt sig avläsa i novellen står troligtvis att finna i förhållandet mellan Strindberg och Harriet Bosse under den tid då verket koncipierades och nedskrevs. Hösten 1905, då flera av planerna som senare inlemmades i *Taklagsöl* tillkom, och våren 1906, då berättelsen nedskrevs, tycks ha varit en relativt harmonisk period i Strindbergs och Harriet Bosses förhållande. Större delen av hösten var Harriet Bosse

bortrest, först på gästspel i Göteborg (sept.-nov.), därefter i Berlin och Wien (nov.-dec.). Breven från Strindberg andades vänlighet och omtanke och växlar mellan enstaka förslag att de skall flytta ihop igen (om än tillfälligt) (Brev 15, s. 210) och bedyranden att han inte mer tror på deras samliv (Brev 15, s. 211). Julen firades gemensamt, liksom nyår. I det biografiska kapitlet har jag redan nämnt att deras umgänge återupptogs i början av året, så att de fortfarande bodde på var sitt håll men besökte varandra. Tolv dagar innan Strindberg avslutade berättelsen reste Harriet Bosse åter på gästspel, denna gång till Finland. Helt utan misshälligheter var dock inte tidsperioden då *Taklagsöl* tillkom.[56]

Den grundstämning mellan makarna som man kan utläsa ur breven och *Ockulta dagboken* under halvåret hösten 1905 — våren 1906 stämmer ganska väl överens med det intryck man får av äktenskapshistorien i *Taklagsöl*. I dokumenten tycker man sig också kunna spåra en vilja att skapa ett harmoniskt förhållande, som dock inte räckte för att klara av tvistigheterna. Dessa tycks ofta ha orsakats av missförstånd och felbedömningar av kontrahenternas avsikter, men även av de tvära kast som var betecknande för Strindbergs kynne.

Tidigare forskning om äktenskapsskildringen

De flesta forskare som analyserat *Taklagsöl* har naturligtvis haft synpunkter på äktenskapsskildringen. Lamm menar att novellen huvudsakligen handlar om ''de oförrätter Strindberg lidit under sitt tredje äktenskap''. Berättelsens främsta förtjänster anser han vara sommarskildringen och den originella ramen.[57] Flertalet äldre Strindbergsbiografier betonar liksom Lamm verklighetsbakgrunden till *Taklagsöl*.[58]

Walter A. Berendsohn pekar i sin analys av *Taklagsöl* i *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmsskildringar* på att Strindberg visserligen hämtat stoff från det tredje äktenskapet, men använder åtskilliga distansskapande medel för att betona att det ej är fråga om självbiografi.[59]

Eric O. Johannesson, som liksom Berendsohn främst studerar tema och struktur i novellen, anser de två veckorna av äktenskaplig idyll i skärgården höra till Strindbergs vackraste skildringar. Likaså imponeras han av utformningen av det stormiga grälet mellan makarna, ackompanjerat av naturens lössläppta krafter manifesterade i ett praktfullt oväder.[60]

Per Arne Tjäder opponerar sig kraftigt mot Lamms uppgift att *Taklagsöl* skulle handla om Strindbergs tredje äktenskap. Han hävdar att det endast är materialet som kommer från författarens liv, medan stoffet omvandlat till fiktion ger ett annat innehåll åt novellen. För Tjäder är Lamms respektive hans egen tolkning avhängig av vilken vikt man tillmäter monologens betydelse: Ser man monologen som det väsentliga, kan man betrakta *Taklagsöl*

som ett stycke självbiografi med fiktiv ram för att skapa distans, men om man i stället uppmärksammar samspelet mellan berättarhållningarna i monologen och ramen får man en helhetsbild, som lyfter upp novellen på en nivå där högre frågor diskuteras.[61] Jag ansluter mig i stort till Tjäders resonemang, även om jag tycker att han spetsar till Lamms biografiska anmärkning. Lamm framhåller också att berättelsen handlar om hat och försoning.

I Olof Lagercrantz' biografi finns ett påpekande om den mytiska symboliken i novellen, som jag inte observerat någon annanstans. Han uppmärksammar avsnittet, där konservatorn berättar att hustrun först älskat hans jakttrofé, lejonhuden, men, sedan barnet anlänt, tar avstånd från detta tecken på mannens grymhet. Lagercrantz menar att Strindberg här syftar på Herkulesmyten.[62] Anspelningar på Herkules, som i konsten framställs med attributen klubban och lejonhuden, finns tidigare i författarens produktion, t.ex. redan i *Fadren* och i den historiska novellen ''Sagan om Stig Storverks son''.[63] I båda fallen är det sagan om Herkules' vistelse hos drottning Omfale i Lydien, där han som slav fick sitta i kvinnokläder och spinna ull, som åsyftas.[64] Omöjligt är det väl inte att Strindberg med djurfällen velat anknyta till myten och därmed understryka konservatorns belägenhet, nämligen att anse sig tvungen att ge efter för hustruns alla önskemål. Så handgripligt som Laura i *Fadren* eller sköldmön Veborg i historienovellen går emellertid aldrig konservatorns hustru till väga.

''Ne audiat Nemesis''

Orsaken till att man inte uppfattar äktenskapet i *Taklagsöl* som ett ställningskrig är den tanke konservatorn framför: att makarna inte själva råder över situationen, utan att det är något okänt som splittrar dem. Nu blir det i konservatorns monolog släktingarna som skiljer makarna åt och hetsar hustrun mot honom, men deras intrång upplevs av konservatorn som något oundvikligt. De är snarare att betrakta som redskap för högre makter.

Som redan framhållits finns i *Taklagsöl* två sidor av Nemesis representerade. Den hämndgudinna som straffar högmod och hemliga brott har redan beskrivits i samband med brottet mot gröna ögat. Men hon kunde också stå bredvid i medgången och pruta på lyckan. Det förekommer vid två tillfällen i novellen att någon fäller ett yttrande om stundens sällhet. Först är det konservatorns hustru som undrar hur länge lyckan skall vara mellan makarna. Frågan ställs efter en sommarnatt, då de samtalat i fullständig harmoni fram till morgonen:

> — Hur länge tror du denna lycka skall räcka? frågade hon. — Tyst! svarade jag, att icke någon hör oss! — Ne audiat Nemesis![65] — Det beror väl på oss! invände hon. — Nej, det beror icke på oss! Vi önska frid, önska att få hålla ihop, och likafullt inträder ofriden, likafullt skiljer någon oss! —Vem? — Jag vet inte! (s. 31)

Nästa gång är det kusinen som under försoningsfesten med släkten utbrister att livet alltid borde vara så (s. 38). I berättelsen blir det signalen till att Nemesis börjar ingripa på allvar och att lyckan vänder för konservatorn.

En liknande vändning finner man i *Folkungasagans* (1899) första akt, där kung Magnus efter en seger över ryssarna mottager hyllningar och utbrister:

> O, Evige, straffa mig icke om jag tackar dig att du givit mig en huld makas kärlek och goda vänners tillgivenhet. Jag tackar dig som gav mig den son, som är mitt hjärtas glädje, att han må hjälpa mig bära den tunga kronan; jag tackar dig, Evige, att mina barn icke äro som de andra otacksamme. (SS 31, s. 24 f.)

Brigitta träder genast fram och varnar, varpå olyckorna följer slag i slag. Claes Rosenqvist menar i sin avhandling att kung Magnus' enda egna skuld i dramat är den hybris som kan avläsas i den ovan citerade repliken, där han prisar sin lycka.[66]

En ännu tydligare parallell till textställena i *Taklagsöl* finns i ''Karantänmästarns andra berättelse'' i *Fagervik och Skamsund* (1902), där Strindberg använt stoff från sitt andra äktenskap.[67] Följande dialog utspelar sig mellan man och hustru:

> — Är livet skönt! sade hon.
> — Jo, det är; men hur länge skall det räcka!
> — Tyst!
> — Jag skall tiga! Men du vet, lyckan straffas! (SS 37, s. 196)

Historien slutar, inte helt oväntat, med makarnas skilsmässa.

Detta Nemesis-begrepp finns således väl representerat i den övriga postinfernoproduktionen, även om den hämndgudinna som straffar brott tycks vara den dominerande.

Eros och Caritas

Efter att ha undersökt den av högre makter reglerade orsaken till varför makarna i *Taklagsöl* inte klarade av sitt samliv, kan det vara lämpligt att övergå till att klarlägga vari konflikten bestod. Ett avsnitt i *En blå bok I* kan tjäna som utgångspunkt, då det behandlar samma problem och mycket sannolikt bygger på erfarenheter från Strindbergs tredje äktenskap. Följande citat är hämtat ur ''Hägringar'':

> Det finns en kvinna vars närhet jag icke tål, men vilken är mig kär på avstånd; vi skriva brev, alltid aktningsfulla och vänliga; när vi längtat efter varann en tid och måste råkas, så komma vi strax i gräl, bli simpla och osympatiska; skiljas i vrede. Vi hålla av varandra på ett högre plan men kunna icke vara i samma rum, och vi drömma om ett återseende, dematerialiserade, på en grönskande ö, där endast vi två få finnas och på sin höjd vårt barn. Jag minns en halvtimme, då vi tre verkligen

Harriet Bosse på Isola Bella sommaren 1904. Foto Otto Johansson, nr 10. Originalnegativet på Stockholms Stadsmuseum.

> gingo hand i hand på en grönskande ö i havsstranden, och då fick jag intrycket att det var himlen. Så ringde middagsklockan, och vi voro åter på jorden och strax därpå i helvetet. (SS 46, s. 175)

Beskrivningen av förhållandet visar en konflikt mellan en lägre vardaglig gemenskap och en högre aktningsfull och andlig. I detta samliv skildras motsättningen mellan Eros, den jordiska kärleken, och Caritas, den himmelska. Samma problematik finner man mer eller mindre uttalad i *Taklagsöl*.

Av konservatorns berättelse framgår att det är han som lider mest av denna konflikt. Han irriterar sig på de husliga förtretligheter som uppstår sedan barnet anlänt. Han lider också av att se sin hustru slarvigt klädd med hängande hår på morgonen och konstaterar att det är först för ''de andra'' hon klär upp sig (s. 49). Uppenbarligen föredrar han henne skrudad för socialt umgänge. Hon tycks ha föga till övers för mannens yrkesliv. Makens roll som jägare skrämmer henne och hon saknar förståelse för hans behov av böcker till arbetet. Makarna finner så småningom en lycklig lösning på problemen, som innebär att de flyttar isär för att undvika det vardagliga, ''äktenskapets klippor'' (s. 12 f.). De intar middagar och supéer tillsammans eller promenerar, dvs. umgås endast under mer högtidliga former och söker hålla den triviala vardagen på avstånd. Detta arrangemang upphör att fungera i samma stund som makarna bryter den outtalade överenskommelsen att undvika de hushålleliga bekymren, vilket sker på gossens födelsedag. Därmed upplöses förhållandet definitivt.

Scener med samma innebörd, som skildrar de vardagliga trivialiteternas kval, hör som bekant till de mer berömda i Strindbergs dramatiska diktning. I *Ett drömspel* sjunker Indras dotter som djupast på sin jordevandring, när hon genomlider äktenskapet med advokaten. Hon håller på att kvävas innanför de igenklistrade innanfönstren, i smuts och fattigdom. Advokaten lider av hennes slarv och av att tvingas undertrycka sina meningar. I *Spöksonatens* tredje akt avslöjar Fröken för Studenten, sedan denne friat, vilka prövningar som väntar i ett hushåll, om ''mödorna att hålla livets orena ifrån sig'' (SS 45, s. 204).

Vad beträffar konflikten mellan den kroppsliga och den själsliga kärleken i *Taklagsöl*, finns en antydan om att det under deras lyckligaste tid inskränkte sig till ett andligt förhållande. Konservatorn ansåg att hustruns avbrytande av deras samtal vid midnatt för att gå hem till barnet höll deras ''förhållande friskt, så att det aldrig hann unkna'' (s. 13).

Sven Delblanc har i en uppsats, ''Den giftiga blomman. Erotiska motiv i Strindbergs ålderdomsdiktning'', kommenterat ett par textställen i novellen. Det gäller några iakttagelser konservatorn gör, när han befinner sig i grannvåningen och tittar in i de olika rummen:

> Där är sängkammarn med sina rysliga järnsängar, mässingen lik ångrör; maskinrummet, pinbänkarne, sträckbänkarne, tortyrredskapen, järnjungfrun... (s. 24)

> På kakelugnens gesims sitter den vita Buddha alldeles som uppe hos mig. Den kom till oss just när barnet annonserades, och med den följde en rotskiva av Sarothamnus, vilken skulle växa och blomma utan vatten och jord. Den växte verkligen under Buddhas milda blickar, sköt blad och blomknopp, men så bröts den av. Buddha sitter där ännu, väntande, tålig, undrande över mänskornas otålighet. (s. 25)

Förklaringen till det första avsnittet finner han i *Götiska rummen*, där doktor Borg bittert konstaterar att ''de modärna sängkamrarne med sina två järnsängar liknade mediko-mekaniska institut, fröklängningsanstalter, eller sjukgymnastikens enskilda rum'' (SS 40, s. 186). Det är den jordiska kärleken som reducerats till massage.[68] Det följande stycket om Buddhastatyn förklarar Delblanc genom att dra paralleller till blomstermotivet i *Spöksonaten*, där han visar att det kan ha en både metafysisk och erotisk innebörd.[69] Att blomman sätter knopp men aldrig slår ut i blom skulle således betyda att drömmen om en ren dematerialiserad kärlek aldrig går i uppfyllelse. Buddha förundrar sig över människornas otålighet och över att de inte förstår att befrielsen ligger bortom jordelivets gränser.[70]

Bakom Strindbergs skildring av konflikten ligger naturligtvis hans egna erfarenheter i det tredje äktenskapet med en nästan trettio år yngre kvinna. *Ockulta dagboken* speglar ända fram till 1908, då Harriet Bosse förlovade sig med en skådespelarkollega, hur Strindberg kastades mellan fysisk åtrå, erotiska komplex, skuldkänslor och längtan efter renhet och andlig harmoni i äktenskapet.[71]

Redan i *Svanevit* (1901), som tillkom alldeles i början av Strindbergs bekantskap med Harriet Bosse, finner man Eros-Caritasproblemet invävt. Prinsen och Svanevit älskar varandra starkast på avstånd. När de omfamnar varandra tycks i stället avståndet öka och Svanevit utbrister: ''Vi ha fått varandra, men jag har dig icke mer, jag känner icke din hand trycka, icke dina läppar smeka; jag ser icke dina ögon, hör icke din röst... Du är borta.'' (SS 36, s. 169.)

Strindberg har kommenterat *Svanevit* i ett brev till Anna Flygare, då hon skulle spela titelrollen i dramat våren 1908: ''Om denna nya bild, bara två ord i förväg: Eros är icke hufvudmotiv; den symboliserar endast Caritas, den stora Kärleken, som lider allt, öfverlefver allt, som förlåter, hoppas, tror, äfven när allt svikit!''[72]

Tredje delen av *Till Damaskus* påbörjades 1901, sedan Strindberg sett Harriet Bosse i Damens roll i dramats första del. Strindberg utsatte den sista delen i trilogin för ändringar ända fram till publiceringen 1904.[73] En scen mellan Den Okände och Damen i dramat avslöjar samma konflikt som i *Svanevit*:

DEN OKÄNDE.

Jag måste ha ett visst avstånd på dig för att kunna se dig! Nu är du innanför brännpunkten, och din bild är otydlig!

DAMEN.

Ju närmare, dess fjärmare!

DEN OKÄNDE.

Du sade't!... Men när vi gå ifrån varann, längta vi till varann; och när vi råkats igen, längta vi ifrån varann. (SS 29, s. 323)

Längre fram i dramat får Frestaren ställa frågan som ännu mer påtagligt illustrerar den här diskuterade konflikten: ''Vad den mäktiga kärleken, som är själarnes bröllop, har med fortplantningen att göra!'' Frågans vikt betonas genom att Den Okände och Frun samtidigt får utbrista: ''Nu sade han det!'' (SS 29, s. 340.)

Att problemet även dryftas i *Ett drömspel* har visats av Delblanc som gör en intressant tolkning av det växande slottets scenbild. Blommornas färger sägs där återspegla spänningen Eros — Caritas.[74]

I dramerna förekommer motsättningen mellan den fysiska och den andliga kärleken mer explicit än i *Taklagsöl*, där författaren snarare arbetar med antydningar. Jag tror dock man kan skönja ett samband även mellan ''ju närmare, dess fjärmare''-resonemanget och novellens spökhistoria. Svarta fruns agerande motsvarar ju i själva verket ett sådant förhållande: När man nalkas henne avlägsnar hon sig och tvärtom. Spöket kan alltså tolkas som en symbol för konservatorns förhållande till sin kvinna. När de lever inpå varandra, glider de isär, men när de håller ett avstånd fungerar äktenskapet bra.

Frälsningen genom kvinnan

När konservatorn närmar sig slutet och plågorna når sin kulmen, ropar han vid två tillfällen: ''Hjälp mig, Elisabeth!'' (s. 61 f.) Den andra gången betecknas ropet som ett uttryck för ''mannens första och sista illusion att söka frälsningen genom kvinnan'' (s. 62). Trots allt är det hustrun han vänder sig till i sin största nöd — de stunder av sällhet han upplevt i familjens sköte är den ''illusion'' han har svårast att släppa. I skuldrevyn har vi fått andra exempel på föreställningar, bl.a. vetenskapliga, som konservatorn har avslöjat som falska.

Dramfragmentet *Holländarn* handlar om en person som vart sjunde år lämnar sitt skepp för att söka vinna försoning genom en kvinnas kärlek. Men skepparn misslyckas varje gång i sina avsikter. Vid ett tillfälle sammanställer Holländarn ägandet av illusioner med lusten till livet (SOS I, s. 214). Med ledning av den repliken kan man i *Taklagsöl* tydligare se konservatorns successiva avslöjanden av illusionerna som en förberedelse till döden, ett förkvä-

vande av livslusten. *Ett drömspels* buddhistiska tankar kommer igen i novellen.

Tanken på frälsning genom kvinnan möter vi annars i hög grad i Damaskustrilogin. Redan i första delens inledning sänds Damen i Den Okändes väg för att leda honom rätt. Han är då besviken på en annan kvinna genom vilken han tidigare sökt vinna försoning (SS 29, s. 14). I slutscenen närmar sig Den Okände på Damens anmaning kyrkans port. Andra delen är hållen i en betydligt bittrare ton. Damen fungerar mera som ett pinoredskap och straff. Genom tuktan skall Den Okände drivas till korset (SS 29, s. 143 f.). Trilogins sista del, som är mildare stämd, innehåller en scen, där Den Okände tror sig ha nått den efterlängtade försoningen med ''mänskligheten, och kvinnan — genom kvinnan'' (SS 29, s. 320). Det visar sig förstås vara en villa och de skils åt. Den Okändes väg leder honom i stället till klostret. Hans sista tankar i det gamla livet går ändå till den lyckligaste stunden, då han förde sin kvinna till altaret som brud.

I ett känsligt skede i början av Strindbergs bekantskap med Harriet Bosse spelade detta tema i *Till Damaskus* en betydande roll. Författaren hade som bekant utvalt henne att spela Damens roll i dramat vid dess uppförande hösten 1900. När han så småningom tog sig samman för att fria, gjorde han ett första försök sedan han låtit henne låna det ej helt färdiga manuskriptet till sista delen av Damaskustrilogin. I *Ockulta dagboken* skildras episoden på följande sätt den 2 mars 1901: ''Hon hade Damaskus III och på min afgörande fråga (som jag trodde): Bör jag låta Den Okände sluta i klostret? svarade hon: nej, han har mera att uträtta i lifvet. — — — Nu var meningen jag skulle slå stora slaget och fråga — — — men frågan uteblef och hon gled förbi alltsammans.'' Först tre dagar senare ställdes den välkända frågan ''Vill ni ha ett litet barn med mig, fröken Bosse?''. Enligt Harriet Bosse hade han då först talat om hur hårt livet farit fram med honom och hur han längtat efter en kvinna som kunde försona honom med mänskligheten och kvinnan.[75]

Att tanken på försoningen genom kvinnan återfinns i *Taklagsöl*, som bygger på stoff från det tredje äktenskapet, är alltså inte förvånande. Men en annan episod hade förmodligen aktualiserat tanken. Den återfinns i den anteckning om svågern Hugo von Philps död i *Ockulta dagboken* den 20 januari 1906, som spelade en så stor roll för utformningen av konservatorns död i novellen. Strindberg skriver: ''Hans sista var sådant: 24 timmar på sängkanten sittande skrek han under plågorna: Anna hjelp mig!''

Denna ögonvittnesskildring, som Strindberg erhållit av systern Anna, gjorde uppenbarligen starkt intryck på honom. Tanken han framfört i sin dramatik vid upprepade tillfällen: att mannen inte kan sluta hoppas att kvinnan är den som skall rädda honom, bekräftades ju. Det bör kanske tilläggas att makarna Philps äktenskap var långt ifrån harmoniskt, vilket gör kontrasten till mannens vädjan desto starkare och likheten med Strindbergs tidigare samlevnadsskildringar ännu mer markant.[76]

Ensamheten

I *Taklagsöl* låter Strindberg konservatorn beskriva sin ensamhet på två ställen i monologen. Först skildras hans känslor efter brytningen med hustrun på sonens födelsedag (s. 15—26) och längre fram hans upplevelser under sommaren utan familjen (s. 48—51).

Konservatorns första reaktion, när han blir ensam, är en känsla av befrielse: ''[...] jag hade levat och vuxit under en sten, skjutit vattenskott, vilka icke ägde kraft att blomma''. (s. 15.) Han njuter av den uppkomna situationen:

> Och jag virade om mig ensamheten, tystnaden, renheten. Saknaden och tomheten höllo sig undan men lagom för att ge en grundton av något stort, högtidligt, men behagligt smärtsamt. Jag somnade den aftonen i känslan av att jag kommit in i något nytt som var ändå bättre än det förgångna. (s. 16)

Han menar sig vara änkling, trots att han endast är skild, och bär sina minnen av hustrun och barnet med sig.

I ensamheten utvecklar konservatorn en speciell känslighet med sinnena på helspänn. Han tycker att det strålar ondska från huset med den gröna lampan i fönstret. För att undvika fiendens blick vandrar han i salen på norrsidan. Tystnaden avbryts endast av ljudet från förstugans islår, vars droppande tycks mäta ut tiden ''likt ett vattenur'' (s. 18).

När konservatorn den första sommaren överges av hustrun för släktingarna skildras det med ett bildspråk hämtat från elektricitetsläran: ''Inom fjorton dagar hade min hustru ompolariserats, ändrat smak, böjelser, sympatier, vanor''. (s. 40.) Hur konservatorn söker analysera förhållandet beskrivs längre fram med en fullständigt utförd liknelse:[77]

> När jag så tänkte på mitt förhållande nu, undrade jag om icke min hustru, bara hon fick hållas, även skulle bli mättad av släktingarnes strömmar och följaktligen en dag växla poler igen, kasta tillbaka strömmen, söndras ifrån dem, och åter inträda inom mitt magnetiska fält. Förhölle jag mig indifferent, skulle kanske motströmmen upphöra, ty det var sannolikt jag som genom influens väckte de stridiga krafterna och stärkte dem genom mitt hat. Avbryta kontakten alltså, med andra ord avlägsna mig från strömväckarne, det vore metoden. (s. 42 f.)

Samtidigt som bildspråket är anpassat till en naturvetares vokabulär är det en adekvat beskrivning av det psykologiska spelet mellan makarna. Dessutom fungerar det som ett passande uttryck för den känslighet konservatorn besitter i ensamheten.

När han bor i stadsvåningen utan hustrun och sonen blir hans längtan efter barnet honom övermäktig, så att han börjar sökandet efter familjen. Han lånar telefon hos grannen inunder och återger i samband därmed hur han uppifrån sin egen våning observerat herrskapets förehavanden.

Följande sommar hyr konservatorn sommarstället på nytt och söker förgäves locka dit familjen. Han får leva ensam med sina ''kära skuggor'', och när han packar för att återvända till staden är det, berättar han, ''med fulla intrycket av en sommar tillbragt i de minas sällskap, med allt behaget, utan något störande'' (s. 50 f.). När han en gång får besök av goda vänner, känns det som om de stör hans liv och han ''behövde ett dygn för att återställa stämningen ini rummen'' (s. 51).

Konservatorn har lyckats acceptera sin ensamhet med minnenas och inlevelsens hjälp, resignerad på grund av de besvikelser det tidigare förhållandet inneburit. Det går dock inte att beteckna som ett fullständigt accepterande, eftersom konservatorn ropar efter hustrun, när han känner att livet närmar sig sitt slut.

Ensamheten har Strindberg som bekant skildrat på flera håll i sin diktning.[78] Här skall ges tre exempel efter sekelskiftet som tillsammans med *Taklagsöl* beskriver en förändring i inställningen till den solitära tillvaron. De tre verken —i lika många genrer — har det gemensamt att de alla bär självbiografiska drag: dikten ''Långa tunga kvällar'' i *Ordalek och småkonst*, kortromanen *Ensam* och kammarspelet *Oväder*.

Vandraren i ''Långa tunga kvällar''

''Långa tunga kvällar'', som skrevs 1902, omfattar en diktcykel på fem dikter.[79] Det är en skildring av en man som vandrar ensam och övergiven i hemmets tomma rum. Kvar finns minnena av hustrun och barnet och av gemenskapen med vänner och fränder. Endast knäppandet från uret hörs i tystnaden. I fjärran ser han ett rött ljus och fantiserar om att det härrör från en person med ett öde som liknar hans eget. Dofterna från trädgården utanför huset väcker sköna minnen hos vandraren (SS 37, s. 326—332).

Situationen är som synes densamma för denne nattlige vandrare som för konservatorn i *Taklagsöl*. Minnena som tränger på, tiden som mäts ut i tystnaden och behovet av att finna liknande öden i omgivningen är beståndsdelar i denna stämningsbild liksom i novellen. Diktens vandrare tycks inte acceptera att leva med minnena, utan väntar att något skall inträffa. Kanske är det endast döden ödet har i beredskap åt honom.

Författaren i Ensam

Åtskilliga forskare, som har behandlat *Taklagsöl*, har slagits av likheten med romanen *Ensam*, som tillkom tre år tidigare.[80] Eric O. Johannesson har påpekat likheter i livsinställningen i de båda verken och har sett paralleller i tekniken att låta huvudpersonerna följa grannarnas förehavanden genom ljud i huset.[81] Per Arne Tjäder har konstaterat att *Ensam* och *Taklagsöl* står

varandra nära såväl formellt som innehållsmässigt, men uppehåller sig till stor del vid skillnaden mellan de olika berättarperspektiven.[82]

I romanen möter man hos huvudpersonen, författaren, som också beskrivs som änkling,[83] samma ambivalenta hållning till sin situation som hos konservatorn. Med ett bildspråk som erinrar om novellens beskriver han den njutning ensamheten trots allt innebär: ''Och när jag kom hem i ensamheten och tystnaden, återfann jag mig själv, svepte mig i min egen andliga atmosfär, där jag trivdes som i välsittande kläder [...]'' (SS 38, s. 127), men ibland överväger känslan av att vara övergiven. Författaren lever sig också in i andra personers liv och drar slutsatser av de ljud han hör i huset — grannarnas musikvanor följer han noga. Men i romanen är det den materialsamlande författaren som arbetar och utnyttjar ensamheten.[84]

Den uppdrivna sensitiviteten är också markant hos huvudpersonen i *Ensam*. När en granne dött under natten, känner han en kall luftström genom väggen. Personer han möter på gatan kan utstråla fientlighet. Även i romanen beskrivs kontakten med andra människor i bilder av elektricitetens funktioner: ''När jag emellertid kommer hem och sitter vid skrivbordet, då lever jag; och de krafter jag hämtat ute vare sig av disharmoniernas strömväxlare eller av harmoniernas strömslutare, tjäna mig nu till mina olika ändamål''. (SS 38, s. 155.) T.o.m. huset, vars invånares liv ger honom uppslag till litteratur, liknas vid ett ''elektricitetsverk'' (SS 38, s. 177).[85]

Huvudpersonen i *Ensam* lär sig också acceptera ensamheten, men det sker först sedan han lyckats tränga ut ur det egna jagets onda cirkel för att kunna glädjas åt andras lycka. Ensamhetens upplevelser och minnen blir då i stället en rik källa att ösa ur för den skapande författaren.

Lamm menar att Strindberg i *Ensam* inventerade ''de resurser han ägde att kunna uthärda ensamhetens tyngd''.[86] Författaren levde då fortfarande i äktenskap med Harriet Bosse, men en skilsmässa hade kommit på tal.

Herrn i Oväder

I dramat *Oväder* (1907) använder Strindberg uppenbarligen en liknande metod. I ett brev till Harriet Bosse (april 1908) kallar han *Oväder* ''en smärtsam dikt, med hvilken jag ville skrifva ut Dig och Lillan ur mitt hjerta'' och tillägger: ''Jag ville ta i förskott de qval jag väntade''.[87] Vid denna tid oroade sig Strindberg för möjligheten att dottern skulle få en styvfar.

Herrn i *Oväder* har brutit upp från sitt äktenskap på ett sätt som liknar konservatorns: ''[...] jag kände mig överflödig, så gick jag, det vill säga: jag tog en båt, eftersom vi bodde på en ö, och därmed var den sagan slut''. (SS 45, s. 16.) Även han ser nackdelar såväl som fördelar med ensamheten, men värderar sin vunna frihet högt. Vi ser honom vandra runt i våningen, där tystnaden avbryts av islårens droppande och av ljud från grannarnas musik i

våningen ovanför. Han står i samma 'telepatiska' förhållande till invånarna i huset som huvudpersonerna i *Ensam* och *Taklagsöl*. Liksom konservatorn är Herrn beredd att göra upp sitt ''bokslut med liv och människor'' (SS 45, s. 13). Under ackompanjemang av ett åskväder med påföljande elektriska spänningar konfronteras Herrn med sin f.d. hustru och barnet. När dessa åter givit sig av andas han ut och drar sig tillbaka till sin endast tillfälligt störda ensamhet och ro. Han har lärt sig leva med minnena och kan även tänka sig att avvara dem.

Ensamheten som motiv framträder nog svagast i *Taklagsöl* av de fyra verk som här jämförts. I dikten och romanen kan det ses som huvudmotiv och i dramat spelar det en betydande roll. För konservatorn upptar minnena av äktenskapet en betydligt större del av monologen än skildringen av hans tid i ensamhet. Motivet kommer dock att framhävas genom den kontrast som motsatsen samvaro — övergivenhet utgör i novellen.

Det torde ha framgått att det sker en utveckling i dessa ensamma herrars inställning till sin situation mot en alltmer fördjupad resignation och ett accepterande av förhållandena. Från mannens väntan på en förändring och ansats att njuta av minnena i ''Långa tunga kvällar'' går linjen över romanens författare, som utnyttjar ensamheten till att skapa litteratur och därmed lyckas acceptera den, och novellens konservator, som klarar att leva med sina minnen — trots ett återfall mot slutet — till dramats herre, som inte vill bli störd i sin ensamhet och t.o.m. kan tänka sig att undvara minnena.

Hussymbolen

I de fyra verken som skildrar ensamhet kan man se hur idén att låta människoöden knytas till ett hus växer fram och når sin fullbordan i kammarspelet.[88] Dikten innehåller endast ett embryo till den personifiering av huset som präglar dramat. För den ensamme vandraren får matbordet plötsligt liv och erinrar om scener från gångna middagar. Från barnets rum tränger ljud som minner om sommar och barnajoller. Men när han fantiserar om andra människoöden, söker han sig till ett ljus i fjärran.

I *Ensam* däremot följer författaren grannarnas verksamhet genom ljud och röster. Han ser hela dramer utspela sig i den närmaste omgivningen. Intimt har han följt en specerihandlares öden i huset, dennes öppnande av affären med det utmanande namnet ''Östermalms Specerihandel'', kundernas uteblivande och det tragiska slutet, då butiken tvingas stänga.

Taklagsöls skildring av konservatorns grannar ger en liknande bild av hur människoöden i huset upplevs på nära håll. I novellen införs ju dessutom uppfattningen att människorna på något sätt står i förbindelse med varandra, att deras öden är sammanvävda. Konservatorn känner igen unga fruns far på

ett porträtt hos grannarna. Det visar sig vara läraren som tenterade honom i zoologi i Uppsala.

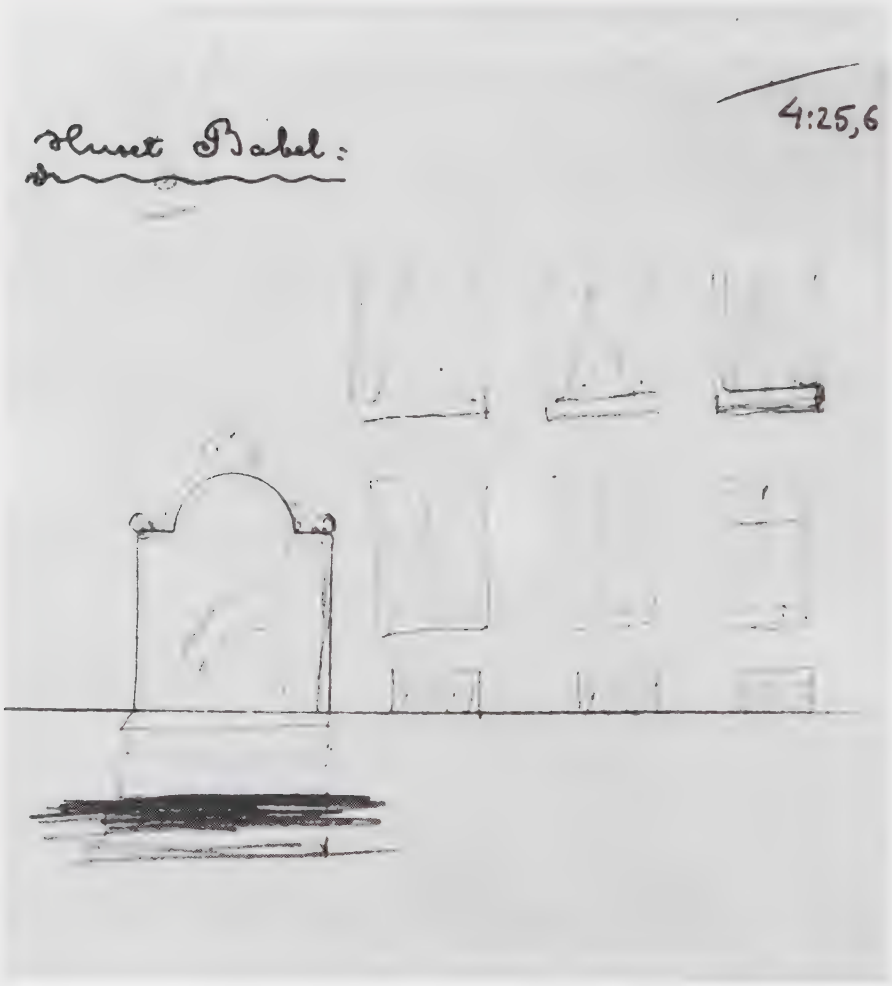
I *Oväder*, liksom i de övriga kammarspelen utom kanske *Pelikanen*, är invånarnas inbördes relationer ytterligare betonade. Herrns grannar i våningen ovanför visar sig vara f.d. hustrun med barnet. Om Konditorn som bor på nedre botten säger Herrn: ''[...] jag har liksom levat hans liv och burit hans börda parallellt med min egen''. (SS 45, s. 12.) Konditorn gör också några reflexioner om huset och dess hyresgäster:

> Jag tror det är tio hushåll, om man räknar gårdssidan med; men man känner icke varann, det skvallras nämligen ovanligt lite här i huset, det synes snarare som om man gömde sig. I tio år har jag bott här, och de första två åren hade jag till grannar inåt gården ett okänt herrskap, som höll tyst hela dagen, men råkade i rörelse om natten, då det kom vagnar och avhämtade något. Först vid andra årets slut fick jag veta att här varit sjukhem, och att det som hämtades, var lik. (SS 45, s. 8 f.)

Det är nog inte för djärvt att betrakta husen i kammarspelen som bilder för människolivet i allmänhet.[89] Kanske är denna liknelse tydligast i det sista kammarspelet, *Svarta handsken*, där Tomten i en ofta citerad monolog beskriver huset och dess invånare. Den börjar:

> Ett Babels torn med allehanda folk
> och tungomål; sex trappor opp och nedra botten;
> tre våningar i var etage,
> ett dussin vaggor, sju pianon,
> så många mänskoöden här fullbordas;
> det bänder och det spänner,
> i sinnen, hjärtan, lynnen, som i bjälkar och i stenar;
> det håller hop, men dock med nöd;
> och grannen, som ej känner grannen,
> får ha fördrag och hänsyn;
> får överse med nästans små kapricer. (SS 45, s. 291 f.)

I Gröna säcken finner man ett projekt som bygger på hussymboliken: det omfattar fyra manuskriptblad med rubriken ''**Huset Babel**''. Tre av dessa är dramautkast med många gemensamma uppslag som tyder på att de tillkommit vid ungefär samma tillfälle (4:25,1—4). Det fjärde bladet innehåller en teckning i blyerts och visar fasaden med fönster och en öppen port som låter skymta en trappa (4:25,6). Bladen saknar vattenstämplar med årtal, men några uppslag står nedtecknade som kanske kan inringa tidpunkten. På första utkastet (4:25,1—2), ett omslag med undertiteln: ''(Menskorna förstå hvarann icke.)/Autocomédie humaine'', finner vi en fru i grossess och en platsangivelse ''*Röda Husets Skugga* på snön: kyrka och Slott'', som i alla fall visar att texten tillkommit sedan Strindberg flyttat till Karlavägen 40. Nästa



''Huset Babel'', blyertsteckning av Strindberg. Titeln är skriven med black och horisontlinjen är ritad med blå penna. Originalet på Kungliga Biblioteket, SgNM 4:25,6.

blad (4:25,3) har tidigare kommenterats i samband med ''Scheol'', vilket också är utkastets undertitel. Uppslag som ''Pintorpa-Frun'' och ''Kryddboden'' indikerar att manuskriptbladet troligen tillkommit efter *Sagor* och *Ensam*.[90] En högerspalt, som av skriftbilden att döma skrivits senare, räknar bl.a. upp ett antal av Strindbergs jungfrur genom åren, slutande med ''Elin'' och ''Sarah''. Dessa var aktuella oktober till december 1905. Det tredje utkastet (4:25,4) innehåller motivet med sökandet efter barnet, som sedan kom att utnyttjas i *Taklagsöl*.

Utkasten ger vid handen att husets olika invånare och leverantörer är personer i handlingen, t.ex. ''Portvaktens'', ''Byggmästarn'', ''Husegaren (vampyren)'', ''Advokaten'', ''Iskarlen'' och ''Mjölkflickorna'' och att dramat utspelar sig på olika ställen i huset. Några längre intrigskisser förekommer på två av utkasten, men de har ingenting gemensamt vare sig med varandra, med *Taklagsöl* eller med kammarspelens handling.

Det är alltså sannolikt att Strindberg umgicks med planer på att göra ett hus till huvudperson i ett drama någon gång mellan 1903 och hösten 1905. En del av uppslagen togs till vara i *Taklagsöl*, medan andra utfördes först i kammarspelen.

V. KOMPOSITION

Tidigare forskning

Avsnitten om tema och motiv i *Taklagsöl* visar att berättelsen i hög grad är representativ för Strindbergs 1900-talsdiktning. Originaliteten framträder först när man börjar granska novellens komposition.

Taklagsöl beskrevs redan av Martin Lamm som ''Strindbergs mest modernistiska verk i den berättande genren'' och med denna utgångspunkt har efterföljande forskare sökt utreda vari modernismen ligger.[1] Gunnar Brandell riktar intresset mot monologen och finner i den en motsvarighet till den inre monologen. Eftersom konservatorn talar högt, är det i formell mening ingen inre monolog, påpekar han, men förebilden, att föreställningar hjälps fram med psykoanalysens medel, är densamma. Genom att i sin monolog ge företräde åt nyckfullheten och låta associationerna styra prosan blev Strindberg, enligt Brandell, modern i modernistisk mening.[2]

Eric O. Johannesson ser också utformningen av monologen som ett modernt konstgrepp. Strindbergs användande av 'stream of consciousness' för att återskapa konservatorns associationsflöde leder hans tankar till symbolistförfattarnas experiment. Johannesson jämför *Taklagsöl* med den psykologiska romanen och menar att Strindberg kan räknas som en av dem som tidigt prövade sig fram i genren.[3] Novellens uppbyggnad, som sker med hjälp av symboler, ledmotiv, parallellhistorier, kontraster och förebud, har han grundligt analyserat.

Mot de forskare som främst intresserat sig för monologen, vill Per Arne Tjäder hävda att det snarare är spelet mellan ramberättelse och monolog som gör *Taklagsöl* till en modernistisk novell. Två berättarhållningar, en episk traditionell distanserande ram och en subjektiv monolog, kontrasteras och balanseras mot varandra så att de bildar en helhet.[4] Tjäder varnar för det anakronistiska betraktelsesätt som tillämpas när monologen i *Taklagsöl* ses som en föregångare till monologerna hos Marcel Proust, James Joyce och Virginia Woolf.[5] Han lägger stor vikt vid hussymbolens betydelse för novellens tema och uppbyggnad samt för det dialektiska sambandet mellan de båda berättarhållningarna.[6] Även berättarperspektivet undersöks. Huvudpersonens synvinkel i *Taklagsöl* jämförs med *Ensam*, som också är en jag-berättelse. I romanen ses verkligheten på samma sätt av berättaren och läsaren, menar Tjäder, medan konservatorn, berättar-jaget i novellen, och berättaren i ram-

handlingen hela tiden vet mer än läsaren. Man blir mer intim med författaren i *Ensam*. Endast i avsnittet, där konservatorn återger grannarnas liv, närmar sig läsaren jagets nivå. Annars förblir åtskilligt i novellens text mystifikationer. Även i det faktum att läsaren undanhålls väsentliga hemligheter i *Taklagsöl* ser Tjäder novellens modernism.[7]

Tjäders undersökning av förhållandet mellan ram och monolog är intressant och grundlig. Det finns knappast något att tillägga eller opponera sig emot. Detsamma gäller hans utredning av berättarperspektivet.

Jag ämnar i min analys av novellens komposition söka komplettera tidigare undersökningar. Inledningsvis sker detta genom ett försök att finna en bärande struktur i novellen som kan kopplas samman med temat.

Den bärande strukturen

Strindberg har själv i ett tidigare citerat brev till Schering framhållit att det finns en stegring i *Taklagsöl* och att den utgörs av husets växande. Byggets framskridande innebär inte bara en ökning av dess höjd, vilken iakttas av konservatorn i spegeln, utan också en dramatisk stegring. I och med att titeln syftar på husets färdigställande ökar läsarens förväntningar allteftersom möjligheterna för taklagsölets firande närmar sig. Taklagsfesten blir också en höjdpunkt, då huvudpersonen med ett befriat leende somnar in och novellen avslutas.[8]

Men det är inte endast det växande huset som bär upp stegringen i novellen. Handlingen tilldrar sig i januari-februari, vilket betyder att solen samtidigt med bygget stiger på himlen, högre för varje dag, något som noteras av den sjuke. Konservatorn på sängen i sjukrummet ändrar för övrigt också läge. Från liggande ställning stöttas han i slutet av novellen med kuddar. Han är tvungen att sitta upp, eftersom vätska börjat samlas i lungorna.

På det andliga området kan man också se en tendens till stegring, nu i betydelsen etisk höjning. Konservatorns monolog inleds med berättelsen om sonens födelsedag, där de vardagliga förtretligheterna diskuteras och så småningom utlöser brytningen mellan makarna. Sedan konservatorns berättelse i fortsättningen huvudsakligen uppehållit sig vid att beskriva äktenskapshistorien, höjer sig monologen mot slutet till att avhandla mer allmänmänskliga, filosofiska och religiösa problem. I den andra dialogen med sköterskan frågar den sjuke om hon tror på helvetet. Längre fram frågar han henne i stället hur hon tänker sig att det är på 'andra sidan'.

Beträffande rytmen i monologen går det också att iaktta en stegring eller tempoökning. Berättelsen om äktenskapet börjar i en lugn takt, då och då initierat av ropet ''Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!'', som accentuerar den jämna rytmen. När denna redogörelse är slut, konstaterar läkaren att den sjuke fått kallbrand i såret och feber. Nu ändras monologens karaktär,

blir ostrukturerad, fragmentarisk och kastar mellan olika ämnen eller leds fram genom associationer. Strömmen av tankar, citat och minnen motiveras ytterligare av att morfindosen ökas. Förändringen i monologens byggnad bidrar till intrycket av tempostegring.

Man kan emellertid skönja ytterligare en struktur i novellen. Det är den på flera ställen återkommande bilden av livet som en väv eller ett nät (ss. 29, 42, 51, 55, 61), som sätter sin prägel på uppbyggnaden. Åtskilliga kompositionella medel Strindberg använt, såsom ledmotiv och parallellhistorier, bidrar till att skapa ett mönster av trådar som löper genom berättelsen och bildar en helhet.

Det ligger nära till hands att koppla stegringen i novellen till tanken på en personlig skuld från vilken huvudpersonen strävar efter att befria sig för att nå försoningen och 'andra sidan'. På samma sätt kan man förena resonemanget om den relativa skuldlösheten med bilden av väven, där våra öden är förutbestämda. De mest framträdande beståndsdelarna i kompositionen: symboler, ledmotiv, parallellhistorier och kontraster, är alla mer eller mindre knutna till verkets tema och bärande strukturer.

Symboler

I kapitlet om temat har redan flera symboler grundligt diskuterats.[9] Gröna ögat, den gröna lampan som lyser i fiendens fönster, representerar, som nämnts, konservatorns samvetskval och skuld i det förgångna samt det hat och hot om hämnd som blivit följden. Det växande husets funktion att gradvis dölja skulden och hjälpa konservatorn att glömma sitt brott, har redan kommenterats. Hur ofta och vid vilka tillfällen den döendes observationer av husbygget inträffar, kommer att studeras närmare i ett följande kapitel om kronologin. Nära sammanhängande med dessa företeelser är solen, som symboliserar kontakten med högre makter och förknippas med de vackraste minnena, insikt och kunskap. Dessutom kan det röda korset i sköterskans dräkt uppfattas som en konventionell symbol för Kristi lidande. Ett annat inslag i novellen som redan analyserats är spöket svarta frun.

Det finns en utarbetad färgsymbolik i novellen. Lampan i fiendens hus bär ''hoppets färg, hoppet om hämnd'' (s. 17), medan sköterskans kors är rött som kärleken och hennes dräkt är vit som den andliga renheten. Ondskans färg har anbragts på spöket och fåglarna som varslar om de svarta släktingarnas ankomst.

En central symbol, som presenterades i kapitlet om förarbetena, är grafofonen — eller fonografen, som är den ursprungliga beteckningen för uppfinningen.[10] Apparaten introduceras redan i novellens andra stycke, där konservatorn berättar hur han köpt den jämte två rullar som födelsedagspresent åt sin lille son. Först prövar han grafofonen själv, skruvar upp verket, lyfter

på spärrhaken varpå rullen börjar snurra och låter höra ett rop: ''Falkensteinmarsch, Nachtigalrekord'', vilket alltså är namnet på musikstycket och firmamärket på inspelningen. Födelsedagspresenten gör emellertid inte någon succé, utan skrämmer barnet. Rulle nummer två visar sig innehålla ett oanständigt varieténummer, vilket föranleder hustrun att utslunga ett ''husch!'' och stänga sin dörr — denna gång slutgiltigt (s. 12). Grafofonen återkommer sedan i ramberättelsen i form av en liknelse: ''Så började den sjuke att spela opp igen likt grafofonen utan spärrhake'' (s. 18). Liknelsen övergår i metafor i det följande och beskriver konservatorns minnesfunktioner: ''När han vaknade, började åter rullen i hjärn-fonografen att gå; gav ifrån sig alla sista minnen och intryck, men i sträng ordning alldeles så som de blivit 'inspelade'''. (s. 48.) Längre fram heter det: ''Nu släppte hakarne, och han förlorade känning på sköterskan [...]''. (s. 59.)

Karl-Åke Kärnell har uppmärksammat denna metafor i sin avhandling om Strindbergs bildspråk. Han tror att Strindberg är den förste som utnyttjat Edisons uppfinning från 1877 metaforiskt.[11]

Det kan nämnas att en fonograf används som bild redan i *Fordringsägare*, som tillkom 1888. Det är Gustaf som beskriver Tekla: ''En fonograf, bara, som ger igen dina — och andras — ord, liten smula förtunnade!'' (SV 27, s. 218.) Fonografen fungerar inte bara metaforiskt i de citerade avsnitten, utan blir i novellen också en symbol för strömmen av minnen, som väller fram ur konservatorns tidvis omtöcknade hjärna. Liksom ljudmassan är inspelad på rullen är minnena lagrade i hjärnan och kan när som helst reproduceras. Att bilden inte är helt adekvat vad beträffar den ordning i vilken minnena är inspelade och hur de sedan spelas upp, skall utredas längre fram.

Kärnell har också visat hur Strindberg hämtar sitt bildspråk bl.a. från den lärda sfären, från naturvetenskapens och teknikens framsteg. Grafofonen är endast ett av många exempel på att författaren begagnar tidens uppfinningar för att beskriva psykiska funktioner.[12] På andra håll i novellen använder Strindberg, som nämnts, elektricitetens verkningar för att återge mänskliga relationer.

Ledmotiv

I *Svenskt Litteraturlexikon* definieras den litterära termen 'ledmotiv' som ''en följd av ord, som formelartat upprepas på olika ställen i ett verk'' och ''kan gälla ett föremål, en situation el.dyl. eller vara enbart ett stilistiskt element''.[13] Denna definition passar väl in på de tre musikaliska ledmotiven i novellen. I sina brev till Schering angående dramatisering av *Taklagsöl* talar Strindberg också om gröna ögat och husbygget som ledmotiv i det påtänkta dramat (Brev 15, s. 361). För att även dessa symboler skall kunna betecknas som ledmotiv får man närma sig musiktermens mer utvidgade betydelseram:

''återkommande motiv'' som ''symboliserar olika personer, föremål, sinnesstämningar m.m.''.[14] Gröna ögats och växande husets funktioner som ledmotiv i berättelsen kommer att beröras i kapitlet om den brutna kronologin. Här skall i stället de musikaliska ledmotiven granskas till sin betydelse och funktion.

Ropet ''Falkensteinmarsch, Nachtigalrekord'', som introduceras i berättelsens början, erinrar konservatorn om en plågsam episod i Hamburg, där han med sin fästmö hade hört en musiksergeant med samma röst ropa ut numren. Denne hade betraktat konservatorns fästmö med oblyga och fästmannen med triumferande blickar. Detta triangeldrama i det förflutna upprepar sig också på sätt och vis, när konservatorn förlorar hustrun till de vampyriserande släktingarna. Ropet återkommer sedan som inledning till flera olika avsnitt i monologen, som utgör delar i skildringen av konservatorns äktenskap. Första gången anknyter ropet en smula abrupt till episoden med grafofonen efter en återgång till ramberättelsen.

> Den sjuke reste sig i sängen och bad sköterskan öppna fönstret. Hon låtsades göra honom till viljes, och han lade sig ner, alltjämt talande.
>
> — Falkensteinmarsch, Nachtigalrekord! — Jag gick emellertid hem från födelsedagen med en känsla att det var slut, att jag icke vållat denna brytning. (s. 15)

Nästa gång rullens inledning dyker upp är läsaren förberedd och får dessutom en bruksanvisning av författaren: ''Var var jag? Jo: Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!'' ''Lejonhuden, islårn och Capella'', sammanfattar konservatorn och fortsätter sin berättelse (s. 19). När ropet sedan återkommer vid ytterligare två tillfällen (ss. 30, 48) är läsaren helt införstådd med dess funktion och väntar sig en fortsättning på äktenskapshistorien. Marschen förknippas automatiskt med det förflutna och för handlingen vidare. Efter det att konservatorn avbördat sig minnena från äktenskapet används visserligen grafofonen fortfarande som metafor ytterligare någon gång, men ''Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!'' har upphört. Det är blott och bart knutet till minnena av äktenskapet.

För arbetet med ordförklaringarna till volym 55 i Samlade Verk gjordes omfattande undersökningar för att finna dels en marsch med namnet Falkensteinmarsch, dels en grafofonfirma betecknad Nachtigalrekord. När efterforskningar i såväl offentliga bibliotek som arkiv givit negativa resultat, blev slutsatsen att Strindberg kunde ha konstruerat namnen.[15] Det visade sig, när Nordisk Familjebok konsulterades, att en Julius August Ferdinand Falkenstein var tysk läkare och Afrikaresenär, som deltagit i Loangoexpeditionen 1873—76 och bl.a. hemfört den första levande gorillan till Europa. Loango ingick till en del i Kongoriket. Gustav Nachtigal var även han tysk läkare och upptäcktsresande, dessutom styrelseledamot av den internationel-

la Kongo-associationen. På 1880-talet deltog han i grundandet av det tyska kolonialväldet.[16] I exemplaret av Stanleys *Kongo. Den nya fristaten i de svartes världsdel*, II i Strindbergs bibliotek omnämns denne Nachtigal.[17]

Det är alltså troligt att det är från dessa två Kongoresenärer Strindberg fått uppslaget till namnen som används i ledmotivet. I novellen är de emellertid inte förknippade med konservatorns Kongovistelse, utan med äktenskapet. Anknytningen till äktenskapet torde snarast ligga i fågelsymboliken, ''Falken-'' och ''Nachtigal-''. De rovgiriga svalorna, som förebådar släktingarnas ankomst, liknas vid falkar (s. 33; se nedan under ''Parallellhistorier''). Ledmotivet får därmed en hotfull klang, som låter läsaren ana det tragiska slutet på historien.

Det andra ledmotivet, valsen Le Charme, introduceras i konservatorns berättelse om grannarnas äktenskap. Under den första balen spelas valsen flera gånger och dagen därpå återkommer tonerna. Det är unga frun som trakterar pianot och konservatorn erinrar sig en av balgästerna från kvällen förut, som han misstänker att hon har i sina tankar. Detta favoritstycke hörs vid middagarna med föräldrarna och när barnet har anlänt. Sedan blir det tystare hos grannarna, Le Charme ''dyker upp ibland som en saknadens suck över en flydd ungdom'' (s. 22), men efter hand undviker frun Le Charme och den eviga tystnaden inträder. Denna vals, som förknippas med dans, flirt och glatt sällskapsliv, hörs längre fram från släktingarnas kutter: ''På aftonen ökade faran; sällskapet återvände efter en utflykt i land; kulörta lyktor tändes, en kolossal grafofon spelade upp — Le Charme — kan man tänka sig; glas och brickor skramlade, och slutligen öppnades dans på däcket''. (s. 35.)[18]

Parallellen mellan grannarnas äktenskap och konservatorns, som tidigare antytts i novellen, blir nu än mer uppenbar. Den illustrerar den belägenhet konservatorns hustru befinner sig i, hennes längtan efter nöjen och umgänge i ensamheten med mannen. För konservatorn blir melodin ett ont varsel. Hans svartsjuka kopplas ihop med valsen, liksom den aktualiserades vid ropet ''Falkensteinmarsch, Nachtigalrekord''.

Le Charme bör avse bostonvalsen ''Charme'' komponerad av Theodor Pinet, som i början av seklet introducerade den sedermera så populära valstypen i Sverige. Charme betyder ju 'förtrollning' och 'tjusning' och torde kunna förknippas med grannfruns förmodade tycke för ''den mörke tjusaren med mördarögonen i trappgången'' (s. 20), som konservatorn möter under herrskapets första bal, men även med kusinens ormtjusarkonster, som prövas på konservatorns hustru och utförs ''skickligt som en mördare'' (s. 39).

När konservatorn ligger på sitt yttersta de sista dygnen, hör han plötsligt hur man i våningen under spelar Le Charme: ''Fram och tillbaka, allting vacklar, går igen, dyker ner, dyker opp''. (s. 60.) Åter bekräftas parallellen mellan grannarnas och konservatorns äktenskap. Man anar att herrskapet

upplever en ny vår liksom konservatorn och hans hustru gjorde. Kommentaren till valsens återkomst knyter an till bilden av livet som en väv där allt ''går igen''.

Ytterligare ett musikstycke spelar en symbolisk roll. När konservatorn är på besök i grannarnas våning för att telefonera, ser han noterna till Le Charme och Sommarsången på pianot. Det är Vilhelm Peterson-Bergers Sommarsång som konservatorn avnjutit uppifrån sig, ett av de stycken i unga fruns repertoar han kan höra ''hur ofta som helst'' (s. 21).[19] I slutfasen av sjukdomen ropar han på sin hustru så högt att musiken tystnar hos grannen. Då begär han Sommarsången och de två minuternas sällhet tillsammans med maka, barn och fränder. Det är den första sommarens idyll som hägrar för honom, som också återspeglas i den slutliga sommarvisionen i dödsögonblicket. Sommarsången förknippas med den ideala bilden av familjelyckan —drömmen om hur livet skulle kunna te sig på 'andra sidan'. Sommarsången kan alltså betraktas som en kontrast till Le Charme. Melodierna representerar det andliga idealet respektive de världsliga villorna.

Att musiken spelade stor roll för Strindberg som diktare har flera forskare visat. Musikaliska inslag förekommer rikligt i dramatiken. I uppbyggnaden av lyrik och drama experimenterade författaren med lån från musikens former.[20] Musikaliska ledmotiv förekommer på flera håll, men kanske särskilt rikligt i tre av kammarspelen, *Oväder*, *Pelikanen* och *Svarta handsken*, där musikstycken som spelas integreras i handlingen. De kan ackompanjera eller illustrera stämningar och fylla en symbolisk funktion. Ett exempel ur *Pelikanen* kan visa hur musiken, liksom i *Taklagsöl*, fungerar som en byggsten i verkets komposition.

Dramats tredje akt inleds med valsen Il me disait av Ferraris, som spelas på piano av Sonen. Vi har fått veta att denne spelar för att hålla värmen i den kalla våningen. Vi associerar därför till Sonens tragiska situation, men Il me disait har också en annan betydelse i dramat. Valsen spelades på dottern Gerdas bröllop och Modren minns hur hon dansade till melodin hela natten. Il me disait återkommer senare, när sonen haft en uppgörelse med Modren och bl.a. anklagat henne för att ha förfört svärsonen. Vi förstår nu att Sonen har en speciell avsikt med att spela stycket. Valsens titel syftar kanske också på det brev där fadern berättar sanningen om Modrens karaktär. Men för Modren blir tonerna från valsen inte den varning som förmodligen avsetts, utan ett tillfälle att erinra Gerda om att svärsonen föredrog henne framför hustrun på bröllopet. Detta övermod leder obevekligt till det dramatiska slutet, då Modren kastar sig ut genom fönstret och barnen omkommer i lågorna.

I samma skådespel förekommer ett pianostycke, Berceuse, vars titel, liksom Le Charme och Il me disait, troligen anspelar på handlingen. Förutom 'vaggvisa' kan ordet betyda 'gungstol'.[21] I dramat spelar just gungstolen, där den döde fadern suttit, en central symbolisk roll.

Parallellhistorier

Det har konstaterats att den skildring konservatorn ger av paret i våningen under bildar en parallell till hans egen äktenskap. Redan i monologens inledning, innan grannarnas historia presenterats, har vi fått veta att konservatorn och hans hustru misslyckats med sitt samliv och erhållit glimtar från deras konflikter. När den sjuke återgivit hur han följt grannarnas äktenskapliga leverne, gör han en reflexion:

> Emellertid, nu sitter jag härnere, och tänker mig själv gående däruppe; efter klockan tio om aftonen går jag alltid i ylletofflor för att icke störa grannarne; jag föreställer mig nu hur jag tar mig ut härnerifrån deras synpunkt; hur de observerat vårt liv däruppe, bevittnat vår kamp däruppe, vårt barnskrik, vår musikrepertoar —tills den eviga tystnaden inträdde efter att två själar konsumerat varandra, ätit varandra, neutraliserat varandra. (s. 26)

Han gör alltså själv en direkt jämförelse mellan äktenskapens utveckling. Berättelsen om grannarna, som är insprängd i konservatorns monolog om sitt eget äktenskap, framställs som en separat och avslutad skildring. Som nämnts återknyts till parallellen när den döende i slutkampen plötsligt hör Le Charme spelas igen. Det är en av de få reflexioner han gör om yttervärlden, när han ligger för döden. De inskränker sig annars huvudsakligen till kommentarer om byggets fortskridande och solens höjd på himlen.

Effekten av att de två äktenskapen ställs bredvid varandra blir att de får ett slags allmängiltighet och karaktär av ödesmättad utveckling från kärlekens första berusning över kampen mellan könen till tystnaden. Ödet tycks ha fångat makarna i sitt nät.

En annan parallellhistoria i novellen fungerar snarare som ett symboliskt förtecken till vad som kommer att hända konservatorn. Det är beskrivningen av fåglarnas beteende, som han återger strax innan släktingarna anländer till sommarstället:

> När jag kom ut på våren voro inga svalor synliga. Rödstjärtar, sädesärlor, lövsångare hade börjat rekognoscera träd, buskar och takpannor, och jag gladde mig åt det muntra sällskapet. En grå flugsnappare började också bygga bo i ett hål, där telefontråden skulle in i rummet. Så kommo svalorna; men det var tornsvalor, dessa små svarta falkar, rovgiriga, grymma, hetsiga. Alla småfåglar drevos bort, och flugsnapparens bo kastades ut. Detta tornsvalans agg till grå flugsnapparen hade jag bemärkt en sommar förut på ett annat ställe, där de svarta fåglarne dödade den grå som byggt på en veranda. Nåväl, den väntade fågelsången uteblev, och svalornas vilda skrik blev i stället. (s. 32 f.)

Så anländer kuttern på vattnet utanför med kusinen, brodern och deras familjer. Kusinen och dennes syskon beskrivs som ”svarta med bruna ögon,

stora vita tänder'' (s. 34). Likheten med de rovgiriga tornsvalorna är uppenbar. Mycket riktigt drivs konservatorn ur sitt bo precis som den grå flugsnapparen.[22] Det bör kanske tilläggas att historien om svarta frun, som också fungerar som ont varsel, direkt föregår skildringen av svalornas beteende.

Under stormnatten återkommer båda dessa företeelser som spelat roll som onda förebud. Tornsvalorna hörs kvida under takpannorna och hustrun möter svarta frun med de röda småflickorna. De inramar således äktenskapets utveckling under sommaren från högsta lycka till katastrof. Redan tidigare har konservatorn liknat sin familj vid fåglar. När han hyr sommarställe den andra sommaren sker det ''i hopp att kunna locka de utflugna fåglarne tillbaka'' (s. 30). Inför berättelsen om denna sommar återkommer bilden. Även då bygger svalorna på taket, vilket indikerar att släktingarna kommer att behålla sitt grepp om konservatorns hustru.

Bo Bennich-Björkman har uppmärksammat fågelsymboliken i Strindbergs 80-talsdiktning och jämför den med en passage i *Svarta fanor*. Det är framför allt i samband med författarrollen symboliken studeras, men Bennich-Björkman redovisar också exempel på bilden av rovfågeln som plundrar boet och tar makan i *Herr Bengts hustru* (SS 9, ss. 258, 261).[23] Han hänvisar vidare till att falken — med vilken tornsvalan i citatet ovan jämförs — ibland hos Strindberg har en förbindelse med Hin Onde.[24]

I novellen finns också två parallellepisoder som har en funktion liknande fågel- och spökhistorierna. Som tidigare skildrats minns konservatorn hur han under sina vandringar i ensamheten i stadsvåningen hör tystnaden avbrytas av ljudet från ''förstugans islår, vars regelbundna droppande'' mäter hans tid ''likt ett vattenur'' (s. 18). I den döendes alltmer förvirrade tillstånd mot slutet av ramberättelsen återkommer fenomenet. Det är sköterskan som i sjukrummet lämnat en drypande våt handduk, vars droppar faller ned i en bleckhink. Konservatorn börjar räkna och tror att det är klockan, som dock visar sig ha stannat. Att uret slutat gå bör nog tolkas som ett varsel om hans förestående död. Episoderna binder samman monolog och ramberättelse och båda pekar fram emot novellens kulmen och slut.

Kontraster

Genom symboler, ledmotiv och parallellhistorier i novellen bygger Strindberg upp en förväntan och spänning hos läsaren. Upprepningarna förstärker berättelsens tema. Parallellhistorierna tjänar också till att framhäva huvudpersonens situation. En liknande verkan har den mängd kontraster som går att urskilja. De ger djup och betoning åt de händelser och företeelser som skildras.

Redan i början av monologen ställs konservatorns ensamhet efter brytningen med familjen mot äktenskapets samvaro på gott och ont. Genom att

dessa två livsformer kontrasteras med sina för- och nackdelar, ökar förståelsen för huvudpersonens belägenhet inför döden. I sin ensamhet på dödsbädden ropar konservatorn efter gemenskap än en gång. Kontrasten accentueras ytterligare genom att de två somrarna ställs mot varandra. Den första sommaren tillsammans med hustrun och barnet börjar ju i största harmoni, men slutar i katastrof. Gemenskapen visar sig ohållbar. Följande sommar, som konservatorn tillbringar ensam, innehåller ett stort mått saknad, men utmynnar i att han accepterar att leva med minnet av familjen.

I skildringen av den första sommaren finns två kontrasterande känslomässiga höjdpunkter, släktförsoningen och stormnatten, som båda ackompanjeras av vädrets makter. Det första tillfället ges inramningen: ''Sommarsolen sken, vattnet låg blått, vinden stod still [...]'' (s. 37), medan det senare inleds: ''Det blåste hårt ute, himlen var svart, ty hösten hade börjat'' (s. 41 f.). Föreställningen om ''De Saliges Öar'' och upplevelsen av det jordiska infernot ställs mot varandra. Vi kan också jämföra beskrivningen av släktfesten: ''på verandan och på gräsmattan sutto och lågo herrar och damer i ljusa festdräkter; blommor på bordet, gyllne vin i glasen med guldränder'' (s. 37) med följande dags utfärd efter det fatala yttrandet ''Så här skulle livet alltid vara!'' (s. 38). Konservatorn är då ''instängd på en kutter med flera sysslolösa människor'' och ombord ''seglades, grälades och dracks'' (s. 38 f.).

Tidigare har andra kontrasterande företeelser nämnts, t.ex. Eros och Caritas samt gröna ögat och solen, som båda iakttas av konservatorn i stadsvåningen. Vid ett tillfälle uppstår ett motsatsförhållande mellan gröna ögat och stjärnan Capella. Konservatorn berättar att han för att undvika lampans onda blick i stället börjar vandra i salen som vetter åt norr. Därifrån ser han Capella — hustruns stjärna.[25] De två nattliga ljusen representerar två olika delar av konservatorns förflutna, den enbart skuld- och hatbelastade episoden med fienden och minnet av äktenskapet, som visserligen innehåller mörka, men övervägande ljusa minnen. I novellen är det erinringarna från livet med familjen som dominerar, medan kontroverserna med fienden huvudsakligen förblir höljda i dunkel.

Det har redan antytts att antika och kristna föreställningar ställs mot varandra i novellen. Konservatorn söker i en av dialogerna med sköterskan visa på kristna element som saknas i den grekiska gudaläran, helvetestron och läran om att fädrens missgärningar drabbar barnen, men blir motsagd av henne. I ett samtal längre fram hänvisar han till sin läsning av Platon och anser sköterskans uppfattning om 'andra sidan' vara Herakleitos' lära. I fortsättningen är det emellertid endast Luthers skrifter konservatorn citerar. Han tycks ha slutat värja sig mot kristendomen. Det är uppenbarligen röda korset som lett honom över från det hedniska till det kristna tänkandet.

En annan motsättning inom samma område är den konservatorn avslöjar, när han diskuterar sin inställning till vetenskapen. Han menar sig aldrig ha

svikit Linné, fastän han tvangs ''bekänna apkungen'' (s. 53). Det är troligen den Linné som ser en Guds skapande hand överallt i tillvaron som ställs emot darwinismen. Så beskriver Strindberg honom i ''Linné efterträder sig'' i *En blå bok I* (SS 46, s. 314 f.). Sammanhängande med dessa två uppfattningar är dels konservatorns bekännelse att han inte funnit bevis för självalstringen, dels de olika textställen med anknytning till skapelsen som är insprängda i monologen.

Den första versionen är några versrader ur Goethes *West-östlicher Divan* (1819): ''Kvinnan är skapt av ett krokigt revben; böjer du det rätt, så brister det, låter du det vara, blir det ännu krokigare'' (s. 49 f.).[26] De fungerar som konservatorns kommentar till hustruns tillvägagångssätt efter brytningen. Goethecitatet återkommer i avsnittet ''Det krokiga revbenet'' i *En blå bok I* (SS 46, s. 137 f.), som är ett utfall mot kvinnans falskhet. Utläggningen visar att det inte är skapelseakten Strindberg tar fasta på i citatet, utan kvinnans brister.

Nästa gång det refereras till en skapande Gud sker det i den associativt byggda del av monologen där konservatorn visar starka tecken på morfinpåverkan:

> [...] Orfila säger i sin rättskemi att hjärnan förblir oförvandlad i kapseln, och att den liknar en lerklump; av jord äro våra kroppar komna, till jord skola vi åter varda; av lera skapade guden Ptah mänskan, på en krukmakarskiva, därför är hon symmetrisk, och därför har porträttmålarn ett sjå med ansiktet framifrån; inte ens Rembrandt har satt ögonen rätt i huvet. (s. 54)[27]

Denne konstnärernas och hantverkarnas skyddsgud från det forna Egypten återfinns också i *Ett drömspel*, i Diktarens monolog när han gör entré med ett ämbar gyttja i handen: ''Av lera skapade guden Ptah människan på en krukmakarskiva, en svarv, — Skeptiskt. — eller vad fan som hälst annat!... Extatiskt. Av lera skapar bildhuggaren sitt mer eller mindre odödliga mästerverk [...]''. (SS 36, s. 269.) Parallellen mellan Gud och konstnären som skapare är här ytterligare accentuerad.

Det är återigen i ett citat man finner anknytning till den kristna skaparguden: ''Kan Gud skapa stora sköna gäddor, och skönt rhenskt vin, så kan jag ock äta och dricka dem''. (s. 60.) Detta Luthercitat levereras bland en mängd andra i monologens slutskede. Texten återkommer senare i *En blå bok II*, avsnittet ''Fariséer'' (SS 47, s. 712). Citatet får då tjäna som exempel på att man skall bruka Guds gåvor — om än med måtta — och inte lyssna på fariséerna. Strindberg hänvisar även till att Swedenborg varnar för askes och ensamhet. Samtliga Luthercitat i *Taklagsöl* är hämtade från *Dokt. Martin Luthers Bordsamtal eller Colloquia* (1877), som ingår i Strindbergs bibliotek och är försedd med understrykningar på motsvarande ställen.[28]

Åtminstone de två sistnämnda textställena, som refererar till en skapande Gud, bidrar till att bilda kontrast mot ''apkungens lära'', som konservatorn tidigare känt sig tvungen att bekänna sig till. Att de representerar centrala tankegångar hos Strindberg visar det faktum att de dessutom dyker upp på andra håll i hans diktning. I *En blå bok* är ett av de dominerande diskussionsämnena i den första delen den positivistiska materialistiska vetenskapen kontra religionen. Med den tolkning av solsymbolen som tidigare redovisats kan man nog uppfatta dessa citat med anknytning till den kristne Guden som tecken på konservatorns övergång från skeptisk naturvetare, som stöder sig på den antika bildningen, till en person med ödmjukare inställning till skapelsen och Skaparen.

Om man vill jämföra hur den bärande strukturen samt vävmönstret och temat samverkar med några av beståndsdelarna i kompositionen, kan man konstatera att symboler som gröna ögat, det växande huset, solen och röda korset alla är knutna till stegringen och temat skuld — försoning. Svarta frun står närmare den relativa skuldlösheten och livet-en-väv-resonemanget. Grafofonen är dock snarare förknippad med livsrevyn och den personliga skulduppgörelsen. De musikaliska ledmotiven bidrar till att bilda vävmönstret i novellen, men marschen och Sommarsången hör också intimt samman med huvudtemat och stegringen. Parallellhistorierna stryker under det ödesmättade i berättelsen, medan kontrasterna i stället bidrar till att framhäva konservatorns situation när han står inför sin slutliga uppgörelse.

Tid och rum

Bland förarbetena till *Taklagsöl* finner man ett par blad med anteckningar, som avslöjar att Strindberg planerade att experimentera med tids- och rumsuppfattning i novellen. Ett utkast, som ligger mycket nära *Taklagsöl* och har sin text ovanför rubriken ''**Scheol**'' (3:12,2), innehåller raderna: ''Tid och Rum:/ Det förflutna försiggår omigen men nu''. På ett annat blad med rubriken ''**Scheol**:/ **På Andra sidan**'' (3:12,6), som kanske tillkommit tidigare men också ansluter nära till novellens uppbyggnad, förekommer följande mening: ''Tiden har upphört; personligheten vexlar; rummets ubiquité; orsak och verkan identiska''.[29]

I den färdiga berättelsen återupplevs det förflutna av konservatorn och tiden upphör när minnena tränger fram i nuet. Samtidigt som han ligger till sängs befinner han sig även i minnets lokaliteter. Personlighetsupplösningen beskrivs ingående i novellen och utförs ytterligare i det ej medtagna avsnittet ''Inskjutning i Taklagsöl''.

I kartong 3 ligger även ett omslag med reflexioner kring tids- och rumsbegreppen, som påminner om de citerade anteckningarna till novellen. Texten på omslaget lyder i sin helhet:

Tid och Rum.

Tid kan endast bestämmas genom före och efter; ''nu'' är obestämbart; möjligen kan ''nu'' sägas vara gränsen emellan eller syntesen af förflutet och tillkommande.

Rum kan endast bestämmas genom { rörelse / förflyttning. Genom att sitta stilla länge förlorar man känslan af rum. Rör man sig, märker man både tid och rum.

I drömmen existerar ej tid och rum.

Själen är icke i rum = Ubiquité. (3:2,15)

Vagn Børge har uppmärksammat denna text, sätter den i samband med ''Erinran'', företalet till *Ett drömspel*, och tillägger att resonemanget om tid och rum visar tydliga influenser från Kant och Schopenhauer.[30] Den för de båda filosoferna gemensamma tanken att tid, rum och orsakssammanhang endast är kunskapsformer — ej återspeglingar av hur världen är skapad i och för sig — går onekligen att spåra i Strindbergs tids- och rumsspekulationer. Det finns också vissa likheter med ''Erinran'', framför allt den passage där Strindberg i företalet framhåller att allt är möjligt i drömmen: ''Tid och rum existera icke [...]'' (SS 36, s. 215).

I sin avhandling om *Ett drömspel* gör Helmut Müssener en kommentar till Børges tolkning av omslagets text och kallar den ''eine ziemlich gewagte Interpretation''.[31] Müssener har nog rätt i att Børge aningen förhastat knyter texten till ''Erinran''. Även om talet om drömmen leder tankarna till *Ett drömspel* finns stora likheter med anteckningarna om tid och rum på utkasten till *Taklagsöl*. Tanken på att man förlorar känslan för rummet när man är stilla, kan illustreras av konservatorns belägenhet, liksom själens förmåga att vara allestädes närvarande kan relateras till hans minnesfunktioner.

En annan anledning till att Børge satte omslaget ''Tid och Rum'' i samband med ''Erinran'' är förmodligen att det genom bibliotekarie Wieselgrens försorg placerats tillsammans med utkasten till *Ett drömspel* ''Korridordramat'' och ''Väntan''. Dessa förarbeten låg ursprungligen i kartong I.C.2, medan ''Tid och Rum'' enligt Carlheim-Gyllenskölds förteckning förvarades i I.B.2 i omslag 22 bland utkast till andra verk, bl.a. *Dödsdansen*.[32] Utkast till *Ett drömspel* förvarades i kartong I.B.2 i omslag 7 och utkast till *Taklagsöl* i omslagen 4, 8, 12 och 19. Förarbeten med anknytning till båda dessa verk förvarades även på andra ställen.[33] Texten ''Tid och Rum'' behöver naturligtvis inte vara knuten speciellt till något av dessa verk. Även på andra håll i Strindbergs diktning finns tendenser till experiment med tids-och rumsuppfattningen. I romanen *Ensam* beskrivs vid ett tillfälle hur huvudpersonen, författaren, gör ett besök hos vännen kompositören, som bor i hans egen gamla våning. Till tonerna av pianomusik sjunker författaren in i min-

nena, hans ''nuvarande utplånades'' och han ser sig själv ''trettio år tillbaka'' och återupplever gångna händelser (SS 38, s. 206 f.). Vid ett annat tillfälle sätts rumsuppfattningen ur spel, när författaren i tankarna är hos kompositörens käresta i huset mitt emot, så att han tycker sig vara ''i båda rummen samtidigt men mest mitt över gatan'' (SS 38, s. 210). Romanen inleds för övrigt med ett samtal mellan gamla vänner om hur man uppfattar tid:

> Emellertid under det vi talade om gamla minnen, som voro vår ungdoms, sjönko vi tillbaka i tiden, levde bokstavligen om det flydda, befunno oss tjugu år tillbaka, så att någon började undra om tid fanns.
>
> — Det har redan Kant utrett, upplyste en filosof. — Tiden är endast vårt uppfattningssätt av det varande.
>
> — Se där! Det har jag tänkt också, ty då jag minns småhändelser från fyrtiofem år tillbaka, står det så klart som om det hänt i går; och det som skedde i min barndom är lika nära mig i minnet som det jag upplevde för ett år sen. (SS 38, s. 121 f.)

Det kan vara intressant att mer i detalj undersöka hur planerna på att upphäva tid och rum i *Taklagsöl* utformades. Till att börja med skall dock granskas vilken tidsrymd berättelsen omspänner och vilka tidsuppgifter som ges.

Redan i första meningen, som inleds av tidskonjunktionen ''När'', får vi veta att konservatorn ligger i sin sängkammare och vaknar ''på tredje dygnet sedan olyckan'' (s. 9). Av ramberättelsen framgår vidare att den sjuke sover en hel natts sömn. När han vaknar lämnar sköterskan en uppgift om att det är i slutet av januari. Efter den omfattande skildringen av sommaren med familjen faller han åter i en lång slummer. Så förs han till sjukhuset, ''öppnades och undersöktes, syddes igen och fördes tillbaka'' (s. 48). Sedan han avbördat sig berättelsen om äktenskapet och börjat tala alltmer osammanhängande under påverkan av morfinet, underrättas vi om att han sitter upp i två dygn. På tredje dygnets morgon, när konservatorn avlider, är det februari månad. Ramhandlingens tid från olyckan till det sista andetaget omfattar alltså inte mycket mer än en vecka.

Mot dessa verklighetsanknutna tidsangivelser i berättelsen står en mer fantastisk företeelse. Under den relativt korta perioden skjuter bygget utanför konservatorns fönster i höjden med onaturlig fart. När fyra dygn gått konstaterar han att huset är i jämnhöjd med sjukrummet på fjärde våningen, men redan efter en monolog och därpå följande slummer har bygget, som anges bli ett femvåningshus, vuxit till takstolarna. Efter konservatorns operation är skorstenarna monterade och plåtarbetet pågår. Denna föga realistiska skildring av husets växande understryker byggets symboliska funktion. Den rubbar också det intryck av objektiv berättarhållning vi i övrigt får av ramberättelsen.

Betydligt längre är naturligtvis den tidsperiod som monologen omspänner. Vid ett par tillfällen berör konservatorn sin barndom, men vi får också upp-

lysningar om hans bana som zoolog i Uppsala och som Kongoresenär. Vi får en glimt av hans förlovningstid, men tyngdpunkten ligger på skildringen av äktenskapet. Tidsangivelserna i monologen är många och relativt exakta: För tjugo år sedan började hans vetenskapliga bana och för drygt fem år sedan gifte han sig, för att ett år senare få en son.[34] Samtidigt flyttade grannfamiljen in i våningen under. När olyckan inträffar är konservatorn fyrtio år. Ungefär trettiofem år av hans liv skildras i monologen.

Både i ramberättelsen och monologen finns åtskilliga exempel på att konservatorn tappar greppet om tid och rum. Det har tidigare påpekats att han vid uppvaknandet saknar begrepp om sin omgivning på grund av feber och morfininjektioner. En episod i ramberättelsen, som också rubbar ramens logik, är den när konservatorn kommer tillbaka hem efter att ha opererats och med frågan ''— Var slutade jag?'' (s. 48) direkt fortsätter skildringen av sitt äktenskap som han avbröt före sjukhusvistelsen.

I början av sin monolog berättar konservatorn om hur grafofonen till sonens födelsedag utprovas och rullens inledningsrop skallar genom rummet. Minnet av den obehaglige musiksergeanten dyker upp: ''Och nu hade jag honom i rummet, skrikande Falkensteinmarsch! Nachtigal-rekord!'' (s. 9). Det är liksom i *Ensam* minnets suggererande kraft som verkar. Något liknande inträffar under besöket hos grannen, då konservatorn redogör för hur han tycker sig vara i sin egen våning: ''ja, det är mina tapeter... min forna sängkammare, som blev barnkammare... jag är hos mig, men dock hos en annan'' (s. 24).

Den sjukes skildring av äktenskapet fram till den ensamma sommaren blir naturligtvis en 'omtagning' av det förflutna, men inga exempel ges på att han sammanblandar nutid och förgången tid. När sommaren utan familjen återges, berättar han att han så till den grad levde med de sina i minnet att han tyckte sig ha tillbringat sommaren i deras sällskap. Ensamheten alstrar dessa upplevelser.

När konservatorns monolog mot slutet blir alltmer ostrukturerad på grund av morfinpåverkan, känner han plötsligt hur han tappar greppet om tid och rum och frågar förtvivlat: ''Apropå hur mycket är klockan? Varför har ni tagit bort spegeln?'' (s. 53.) De sista dygnen i den döendes liv börjar begreppen alltmer sättas ur spel. Han märker inte sköterskans närvaro vissa perioder och tror att han är omgiven av andra personer som talar till honom. Så småningom börjar rummet anta skräckartade former:

> Ibland skrek han av smärta, och förvred därvid ansiktet; såg syner som skrämde honom; kakelugnen blev till en jätte med ett svärd, tapeternas blommor flöto ihop till ansikten, porträtt av alla dem han känt, från barndom, ungdom ända framåt, och han tilltalade dem, erinrade om händelser de upplevat samman, förklarade sig, försvarade sig, bad dem förlåta, förlät. (s. 60)

På 48 timmar uttalar han ''millioner, millioner ord'' om hela sitt liv. Därpå skildras fenomenet med vattnets droppande som liknar urets tickande och tycks mäta ut tiden. På detta sätt ställs effektfullt den inre tiden, som tillåter att ett helt liv återges på två dygn, mot den yttre, som representeras av klockans obönhörliga utmätande av tidens gång.

I detta sammanhang kan det också nämnas att tidens flykt på ett par ställen beskrivs genom naturens växlingar. När konservatorn flyr från familjen efter den olycksaliga sommaren, då hustrun övergav honom för släktingarna, kastar han först hennes röda tofflor, som irriterat honom, upp i trädtopparna. Nästa sommar inspekterar han tomten vid återkomsten:

> Jag gick ut i trädgården; syrenerna hade blommat, orkidéerna voro slut; då fick jag se i alarnes toppar de två röda tofflorna liksom sjömärken eller signaler; en flygande häxa med fötterna i vädret, tårna inåt; vinterns snö, regn och sol hade blekt dem, vridit dem vinda, fasliga att se på. (s. 49)

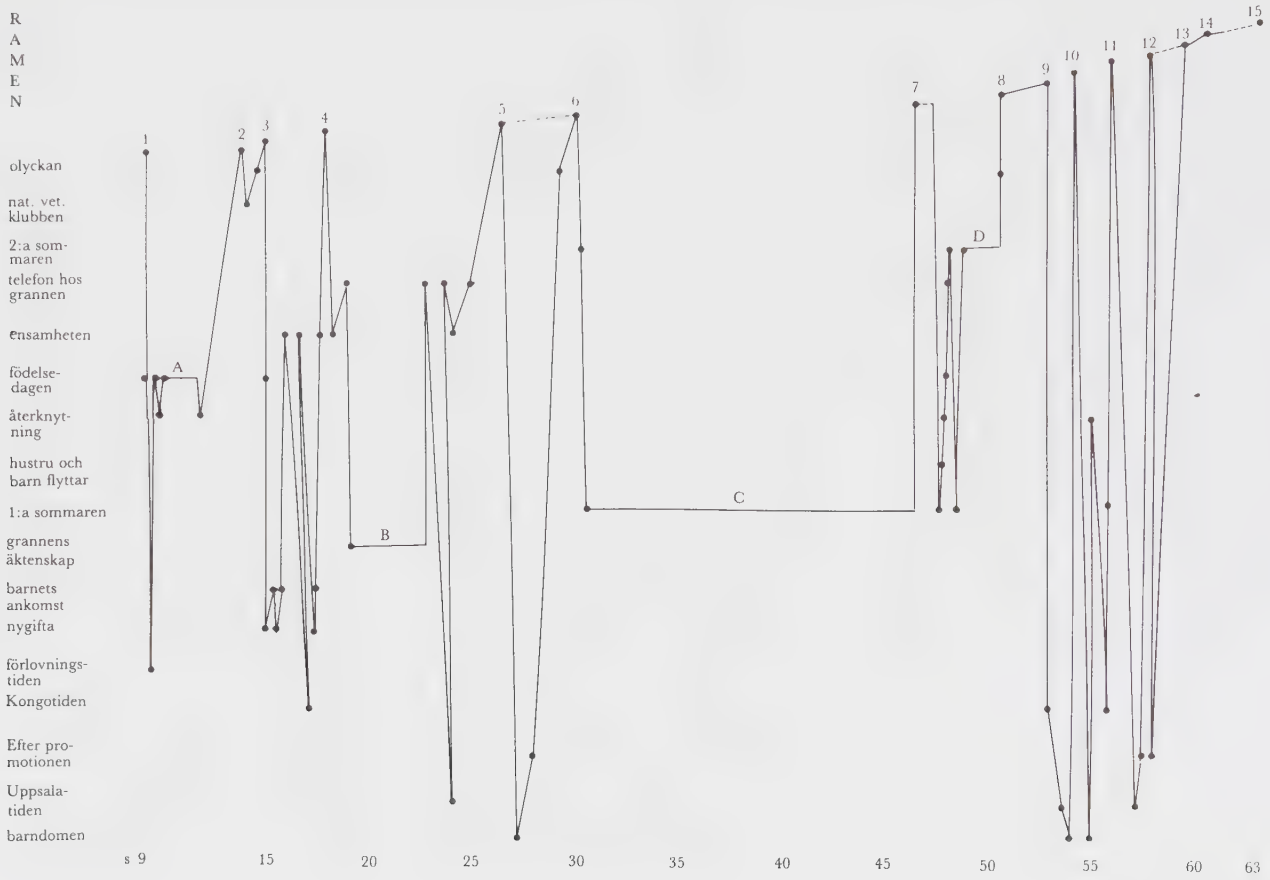
Smultronen mognar, hallonen tar vid och sandhögen, som iordningställts till sonen, blåser bort — sommaren är över.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att metoderna att upphäva tid och rum i *Taklagsöl* inte är helt nya. Hur minnet kan verka som en suggererande kraft har demonstrerats tidigare, i romanen *Ensam*. I *Ett drömspel* använder Strindberg de medel drömmen ger för att upplösa logikens lagar och rucka på uppfattningen om tid och rum, medan han i novellen låter konservatorns febertillstånd och morfinpåverkan ge samma effekt. Det finns emellertid ett annat experiment med tiden som är unikt i Strindbergs diktning, nämligen hur han låter konservatorn kasta mellan olika tidsskikt i monologen.

Den brutna kronologin

Det faktum att händelserna, som konservatorn återberättar i monologen, inte skildras kronologiskt har tidigare påpekats. Ett av de berättartekniska grepp i *Taklagsöls* monolog som Johannesson betecknar som något nytt och associerar till symbolistlitteraturen är ''the use of the time shift to convey a feeling of the meanderings of the mind between the past and the present and the simultaneity of mental experiences''.[35] Därmed använder han en bild som kan anses adekvat för de många växlingar mellan närvarande och förfluten tid som karakteriserar berättelsen. Diagrammet på s. 142 avser att demonstrera hur de olika tidsskikten i novellen förhåller sig till varandra.

Vertikalt i vänstra spalten avläser man i kronologisk ordning nedifrån och upp de olika episoder som omnämns i berättelsen. Denna tidsaxel är ej proportionerlig i förhållande till tiden. Varje episod har fått lika stort utrymme och lika stort avstånd sinsemellan, fastän de i själva verket är av olika tids-


RAMEN
olyckan
nat. vet. klubben
2:a sommaren
telefon hos grannen
ensamheten
födelsedagen
återknytning
hustru och barn flyttar
1:a sommaren
grannens äktenskap
barnets ankomst
nygifta
förlovningstiden
Kongotiden
Efter promotionen
Uppsalatiden
barndomen
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
A
B
C
D
s 9
15
20
25
30
35
40
45
50
55
60
63

längd. Olyckan, t.ex., som står högst upp under ramen, skedde kanske under några minuter, medan barndomen omspänner ett skede på flera år. Mellan barndomen och Uppsalatiden ligger troligen ett decennium, medan intervallet mellan besöket på naturvetenskapliga klubben och olyckan endast utgör ett dygn. Trots att diagrammet alltså matematiskt sett inte är korrekt konstruerat, bör det kunna åskådliggöra hur tiden i novellen är återgiven. Längst ned på horisontalplanet är sidorna i Samlade Verks utgåva av *Taklagsöl* markerade. Högst upp finns siffror 1—15, som anger de olika tillfällen då skildringen återgår till ramberättelsen och beskriver konservatorn på dödsbädden. Punkterna på strecken mellan ramen och de olika episoderna markerar vid vilken episod berättelsen uppehåller sig och på vilken sida den inleds. Sträcker sig episoden över två sidor eller fler följer ett horisontalt streck på punkten, annars vandrar linjen vidare till nästa punkt. Berättelsen om grannarnas äktenskap omspänner egentligen fyra år och borde markeras av en linje snett upp till ''telefon hos grannen''. Den horisontella linjen markerar att det ändå är en sammanhållen tidsperiod som återges.

Kortare referenser bakåt i tiden har inte markerats, t.ex. ''Jag är uppfödd som du vet på baksidan av Öland vid havet och har sedan barndomen trott på varsel, järtecken och varningar''. (s. 14 f.) Några episoder saknar tidsangivelser, varför det inte varit möjligt att ange dem i diagrammet. Det gäller t.ex. broderns umgänge med släktingarna, samt dennes bröllop, då konservatorn var förhindrad att närvara (s. 34), historien om kamraten som var trolös (s. 55) och om pigan som stal böcker (s. 56). Andra tidsangivelser är så oprecisa att det inte lönar sig att försöka pricka in de åsyftade episoderna i diagrammet, t.ex. ''När jag var lycklig, brukade jag betrakta detta hus och dess invånare med deltagande och en lätt förebråelse'' (s. 17).

I motsats till monologen är ramhandlingen, som synes, kronologiskt återgiven. De femton punkterna överst i diagrammet kräver en kommentar. De skildrar alltså de olika tillfällen då berättaren inträder i handlingen och beskriver konservatorns tillstånd på sjukbädden:

1. Konservatorn vaknar ur sin morfinslummer och fortsätter tala, som han gjort i tre dygn, till den osynlige museiintendenten. I den därpå följande monologen introduceras ledmotivet FALKENSTEINMARSCH, NACHTIGALREKORD (s. 9).
2. Den sjuke faller i dvala och betraktas av sjuksystern. Efter en kvart slår han upp ögonen och fortsätter tala till museiintendenten (s. 13 f.).
3. Han reser sig i sängen och ber sköterskan öppna fönstret. Sedan berättar han vidare efter att ha inlett med FALKENSTEINMARSCH! NACHTIGALREKORD! I det följande monologpartiet introduceras DET GRÖNA ÖGAT (s. 15 ff.).

4. Han slumrar till igen. Läkaren kommer och ordinerar morfin till natten. Konservatorn spelar ''opp igen likt grafofonen utan spärrhake'' och börjar berätta om HUSBYGGET som skall skymma DET GRÖNA ÖGAT. Han övergår sedan till äktenskapshistorien genom FALKENSTEINMARSCH! NACHTIGALREKORD! (s. 18 f.)
5. Han faller i sömn som varar in på morgonen, betraktar HUSBYGGET när han vaknar och gläds att det skall dölja DET GRÖNA ÖGAT. Den streckade linjen mellan punkt 5 och 6 markerar, liksom i fortsättningen, dialog mellan sköterskan och konservatorn. Även i dialogen återvänder konservatorn, som synes, till sina minnen (s. 26 ff.).
6. Smärtorna återkommer och konservatorn får en ny dos morfin, som gör att han börjar ändra personlighet. Inledningen till minnena från skärgårdssommaren är FALKENSTEINMARSCH! NACHTIGALREKORD! Nu vänder han sig inte längre till intendenten utan till sköterskan (s. 30 f.).
7. Den sjuke upphör att tala, faller i slummer, vaknar igen och kommenterar HUSBYGGET. En ny dialog med sköterskan utspinner sig. Konservatorn opereras på lasarettet, återvänder, vaknar upp och börjar på nytt återge sina minnen ''i sträng ordning alldeles så som de blivit 'inspelade'''. En kort bit in i den följande monologen återfinns FALKENSTEINMARSCH! NACHTIGALREKORD! (s. 47 f.)
8. Konservatorn faller åter i slummer och läkaren konstaterar att han fått kallbrand med begynnande feber. Den sjuke vaknar, känner igen läkaren och börjar tala till honom. Monologen ändrar karaktär och växlar mellan olika ämnen, men innehåller inga minnen (s. 51 ff.).
9. Läkaren vill ge patienten mera morfin, men denne fortsätter att tala. Nu kommer det avsnitt i monologen som mest kan liknas vid 'stream of consciousness'. DET GRÖNA ÖGAT nämns igen (s. 53 f.).
10. Den sjuke slocknar, men väcks upp med kamfer. Han fortsätter sin monolog, som återigen växlar mellan olika ämnen men mot slutet förlorar karaktären av medvetandeström (s. 54 ff.).
11. Ett omslag i sjukdomen inträder, såret angrips av kallbrand och plågorna ökar. Alltmer pinsamma minnen dyker upp (s. 56 ff.).
12. Konservatorn vänder sig till sjuksköterskan med frågor om 'andra sidan', som besvaras (s. 58).
13. Han tappar sköterskan ur sikte. Monologen tar ånyo fart och han tycker sig få repliker från osynliga närvarande. Han blandar citat med en alltmer ohejdad ström av intryck och associationer. HUSBYGGET och DET GRÖNA ÖGAT kommenteras igen (s. 59 f.).
14. Plågorna ökar så att han måste sitta upp i sängen. Han fortsätter att tala, ropar på hustrun och på ''Två minuters sällhet'' (s. 60 f.).
15. Sköterskan vill lägga honom ned, men han fortsätter monologen, medan

hans personlighet tycks upplösas. Efter en dialog med sköterskan, som rör kontakten med DET GRÖNA ÖGAT, betraktar konservatorn HUSBYGGET, där det nu firas taklagsöl. Han tar farväl av sköterskan och somnar in (s. 61 ff.).

Av diagrammet framgår att det i berättelsen finns fyra längre episoder. De är markerade A — D. A, som står för den inledande episoden med gossens födelsedag, går att till omfånget jämföra med D, berättelsen om den ensamma sommaren i skärgården, som också bara sträcker sig över några sidor. Längre är skildringen av grannarnas äktenskap B, och längst är konservatorns berättelse om sommaren med hustrun och barnet i skärgården, C. Den episoden upptar en fjärdedel av hela novellen. De övriga minnena dröjer konservatorn mycket kortfattat vid, sällan mer än på en sida. Några situationer återkommer han emellertid till ett stort antal gånger, t.ex. gossens födelsedag, perioden då han lever ensam sedan hustru och barn flyttat och situationen när han väntar telefon hos grannen. De flesta punkterna i monologen befinner sig i tiden mellan första och andra sommaren, som alltså är den tidsperiod konservatorn helst dröjer vid. Vissa regelbundenheter kan utläsas ur diagrammet. De tre första episoderna A — C inträffar med relativt jämna mellanrum, medan den fjärde kommer aningen tätt efter den första sommarskildringen. Episod C, som är placerad ungefär i mitten av berättelsen, omges av minnen som går tillbaka ända till barndomen. Återvändandet till ramberättelsen sker relativt regelbundet i slutet av berättelsen, mellan punkterna 9 och 13. Återblickarna sträcker sig långt tillbaka till barn- och ungdomstiden, medan de huvudsakligen rör äktenskapets första tid i början av novellen.

Av beskrivningen över de femton tillfällen då författaren återvänder till ramberättelsen framgår att ledmotiven Falkensteinmarsch, Nachtigalrekord, det gröna ögat och husbygget, som alla tre återgivits med versaler, återkommer med relativt regelbundna mellanrum.[36] Marschropet introduceras i monologen efter punkt 1 och markerar att den sjuke erinrar sig episoder från äktenskapet. Ropet ljuder i det följande efter punkterna 3, 4, 6 och 7. Fr.o.m. punkt 8 har konservatorn avbördat sig minnena från äktenskapet, och monologen ändrar karaktär. Efter punkt 3 introduceras det gröna ögat, som i fortsättningen är förknippat med husbygget. Den fjärde gången berättelsen dröjer vid konservatorns situation på sjuklägret presenteras husbygget, vilket sedan återkommer som iakttagelser av konservatorn i ramberättelsen vid punkterna 5, 7, 13 och 15.

Det framgår ganska tydligt hur marschropet, som introduceras redan i början, dominerar första delen av novellen och har en viktig del i uppbyggnaden av berättelsen om äktenskapet. Innan detta ledmotiv överges, presenteras nästa. Det är husbygget som övertar rollen som återkommande symbol och följer med ända till slutet. Det styr ramhandlingens yttre tid och spänner

förväntan inför det förestående taklagsölet.

Strindberg använder också andra metoder än ropet ''Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!'' för att ange förändringar i berättelsens tid. Ett av de mer konventionella är naturligtvis att inleda med ett tidsuttryck: ''Månader ha gått'' (s. 21), ''Fyra år ha gått'' (s. 23), vilket t.ex. sker i skildringen av grannarnas äktenskap. Ett annat sätt är att låta konservatorn besvara en fråga från någon osynlig närvarande: ''— Hur olyckan gick till? Jo!'' (s. 14), vilket bildar övergång från en beskrivning av hans tillstånd i ramberättelsen till ett återupptagande av monologen. Ett uttryck som begagnas vid åtskilliga tillfällen för att föra berättelsen vidare är: ''Nåväl''. När konservatorn skildrar hur han prövar grafofonen i sin ensamhet får interjektionen sedan leda över till födelsedagsfirandet hos familjen: ''Nåväl, jag kom på födelsedagen med mina gåvor till deras hem [...]'' (s. 10). Den kan också föra tillbaka efter en utvikning i berättelsen. Konservatorn betraktar hur det mäts och planeras på gården och börjar spekulera i hur han skall slippa se gröna ögat, men återgår till tankarna på bygget: ''Nåväl, grunden var lagd och huset började växa''. (s. 19.) Denna interjektion används på tolv ställen i berättelsen.[37] Vid det senast citerade textstället använder författaren inte mindre än tre olika sätt för att markera övergång. Förutom ''Nåväl'' förekommer även ''Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!'' och frågan ''Var var jag? Jo [...]''. En liknande fråga bildar övergång i texten efter konservatorns operation: ''— Var slutade jag? Jo, [...]'' (s. 48).

Diagrammet visar också hur oregelbunden den kronologiska framställningen är. Det går inte att säga som Johannesson att grafofonen bestämmer monologens struktur och att därmed konservatorns ''memories are transcribed, as it were, and then played back. All that is needed is to release the catch and the past is unfolded''.[38] Bilden med spärrhaken som lyfts och talströmmen som frisläpps är nog adekvat, men minnena spelas knappast upp i den ordning de inspelats.

Tjäder citerar, liksom Johannesson, meningen: ''När han vaknade, började åter rullen i hjärn-fonografen att gå; gav ifrån sig alla sista minnen och intryck, men i sträng ordning alldeles så som de blivit 'inspelade' ''. (s. 48.) Han konstaterar att bilden inte stämmer, då berättelsen knappast återges i rak ordning.[39] Förmodligen avsåg författaren med detta textställe inte hela berättelsens kronologi, utan endast den skildring som följer på citatet. Det framgår av diagrammet efter punkt 7 att konservatorn återger händelserna som de inträffar till punkt 8 med undantag av en kort tillbakablick på förra sommaren. Tjäder har naturligtvis rätt i att grafofonen som symbol för minnet vad beträffar kronologin inte är någon lyckad bild. Däremot motsvarar den på ett fullt tillfredsställande sätt minnets förmåga att upprepa samma sak flera gånger och möjligheten att sätta igång och stänga av talströmmen.

Tjäder diskuterar också uppbyggnaden av monologens olika tidsplan och

hävdar att även monologen har en ramberättelse. Dess första avdelning, menar Tjäder, startar efter beskrivningen av skilsmässan och avslutas med skildringen av hur konservatorn söker sin familj. Han avser troligen det parti som i diagrammet sträcker sig mellan ''födelsedagen'' efter punkt 1 t.o.m. ''telefon hos grannen'', sista gången före punkt 5. Tjäder anser att författaren återvänder till ramen med ''Nu satt jag där igen på den vackra holmen'' (s. 48), dvs. efter punkt 7 före episod D.[40]

Att det ligger något i Tjäders resonemang framgår av diagrammet. De många nedslagen, först fyra stycken vid födelsedagen, sedan fem i tiden då han var ensam och slutligen fyra vid episoden med telefonsamtalet hos grannen, stöder hans påstående om en andra ram. Det är emellertid inte någon kronologiskt uppbyggd ram som i den 'riktiga' ramberättelsen, skildringen av konservatorn på sjukbädden, utan en ram som har en bruten kronologi. Dessutom finns det inte enbart två tidsplan i monologen, som Tjäder vill göra gällande, utan minst så många som framgår av den vertikala spalten i diagrammets vänstra spalt. Tjäders beskrivning av den kronologiska uppbyggnaden blir därför en förenkling. Han kommenterar inte heller det på flera ställen förekommande erinrandet i flera led, dvs. att konservatorn minns att han mindes.

Denna typ av minneskedja förekommer framför allt i början av monologen. Efter punkt 1 återberättar konservatorn hur han först prövar grafofonen och hur han då minns en röst liknande rullens utrop från sin förlovningstid (s. 9). Utanför hustruns dörr erinrar han sig tidigare gräl om ringklockan (s. 10). När han lämnat födelsedagsfirandet kommer han ihåg alla angenäma stunder han tillbragt med de sina (s. 12). På punkt 3 i diagrammet följer fler exempel på att konservatorn minns bakåt i två led. Det sker med utgångspunkt dels i hemkomsten från familjen (s. 15), dels i den period av ensamhet som därpå inleds och rör äktenskapets första år samt Kongotiden (s. 15 ff.). Samma sak inträffar efter punkt 4, då konservatorn i sin skildring av hur han lånar telefon hos grannen minns hur han kunnat följa makarnas liv från sin våning (s. 19 ff.). Efter episod B erinrar han sig också en tentamen i zoologi i Uppsala, samt en kamp med jungfrun Johanna om nyckeln till spritskåpet (s. 24 ff.). I fortsättningen förekommer minneskedjorna ytterst sparsamt. Det som ser ut som en minneskedja efter punkt 6 i diagrammet är i stället en oförmedlad övergång från en beskrivning av den andra sommaren till den första med: ''Det var i fjor [...]'' (s. 30). I skildringen av första sommaren förekommer på ett ställe —omarkerat i diagrammet — ytterligare en tillbakablick: ''jag sjönk ner i forntid, i ungkarlslivets snusk'' (s. 35) och under den andra sommaren finns erinringar från händelser den första (s. 49), men sedan ändrar, som redan framgått, monologen karaktär, så att minnena dyker upp oförmedlat eller genom associationer. Från och med punkt 13 har konservatorns monolog upphört och ramberättelsen tagit över.

Hur utlöses då dessa tillbakablickar i förfluten tid? Liksom senare hos Marcel Proust i *A la recherche du temps perdu* är det förflutna fånget i vissa föremål och det är sinnesförnimmelser som framkallar minnena. Det är visserligen inte några sofistikerade smakintryck, såsom madeleinekakorna i Prousts romanserie, som lockar fram minnena, men både hörseln och synen medverkar till att återkalla det förflutna. Det kan vara ropet från grafofonrullen eller ljudet av jungfruns rörelser i våningen och anblicken av lejonhuden på salsgolvet eller åsynen av ett fotografi hos grannen, som sätter i gång minnesfunktionerna.

Den brutna kronologin tjänar till att karakterisera konservatorns omtöcknade tillstånd på samma sätt som medvetandeströmmen som introduceras i slutet av hans långa monolog. Läsaren kan ha vissa problem att hänga med i de olika tidsskiktens inbördes ordning. Äktenskapshistoriens utveckling står klar först med resumén efter punkt 7 inför skildringen av den andra sommaren.[41] De minneskedjor som redovisats bidrar ytterligare till känslan av att tid och rum upphävs. Strindberg får ibland detta slags hågkomster att framstå som aktuella och närvarande genom interjektioner, tidsadverb eller presensform, t.ex.: ''Nåväl ifrån min ungkarlssäng [...] låg jag nu i en kökskammarsoffa'' (s. 15) eller ''Sorlet stiger igen, skämt vid glasens klang; Le Charme kommer upp, ett nytt liv har börjat och nu bli söndagsmiddagarne åter regelbundna'' (s. 21 f.).

Användandet av den brutna kronologin som genomgående mönster i *Taklagsöl* är unik i Strindbergs diktning. Förutsättningen, en person som ser tillbaka på sitt liv, finns formulerad redan i utkasten till monodramerna ''Maria Stuart'' och ''Indras Dotter'' som emellertid aldrig kom till ett utförande. En ansats i denna riktning kan man ana i novellen ''Elefantvalvet'' i *Hövdingaminnen*, som är det verk som ligger närmast före tillkomsten av *Taklagsöl*. Där står Karl XI i slottets kapell mindre än en månad före sin död, hopsjunken av magkräfta, och minns glimtar av händelser och förhållanden i sitt liv utan synbar kronologisk ordning. Scenen, som sträcker sig över drygt en sida, upptar bara en ringa del av novellen och metoden är på intet sätt utförd som i *Taklagsöl*.

Om jag får sälla mig till raden av forskare som anlagt anakronistiska betraktelsesätt, när de sökt inringa novellens 'modernism', skulle jag vilja påstå att Strindbergs sätt att växla mellan tidsskikten och låta minnet sjunka tillbaka i flera led pekar fram emot författare som Marcel Proust, Virginia Woolf, Claude Simon och deras experiment med tiden.

Monologen

Monologen i *Taklagsöl* har, som tidigare nämnts, särskilt intresserat forskningen på grund av att den pekar fram emot nyare romanteknik och dess

experiment med inre monolog.[42] Huvuddelen av novellens monolog är dock en strukturerad jagberättelse, logiskt formad. Som framgått av diagrammets kommentar ändrar den karaktär först sedan äktenskapshistorien återberättats (efter punkt 8). Den sista femtedelen av monologen består av en blandning av naturvetenskapliga spekulationer, minnesepisoder med självförebråelser eller försvar, inslag av dialog med sköterskan och citat. Det är endast sammanlagt fyra sidor (ss. 53 f., 59 f.) som innehåller den upplösta monolog med associativt tal som stått i centrum för intresset. Strindbergs experiment kan som sagt inte betecknas som inre monolog, då konservatorn faktiskt talar högt och vänder sig till olika personer, men likheten är stor i de avsnitt där författaren söker återge det irrationella tankeförloppet hos huvudpersonen. I början av novellen antyds också att det är morfinet och febern som ligger bakom att han *uttalar* ''varje uppkommen föreställning'' (s. 9). Det är alltså en föreställningsström som återges, men först mot slutet liknar den stream of consciousness.

Robert Humphrey menar i sitt verk om stream of consciousness i den moderna romanen att stream of consciousness-romaner identifieras genom att de huvudsakligen söker återge en eller flera personers medvetande. Han betonar emellertid att medvetande i detta fall inte avser intelligens eller minne. T.ex. undantar han därför Prousts *A la recherche du temps perdu*, som av somliga betraktats som exempel på stream of consciousness, eftersom romanen till stor del innehåller erinringar.[43] Med detta kriterium hör inte heller *Taklagsöl* till stream of consciousness-litteraturen. Dessutom är det endast ett par partier i novellen som närmar sig dess teknik. Humphrey betecknar inre monolog som en av flera tekniker som kan användas inom romangenren stream of consciousness.[44]

Brandell ger exempel på ett skrivsätt hos Strindberg som motsvarar inre monolog före *Taklagsöl*. Det är ett stycke ur ''På kyrkogården'', där han låter namnet Chauveau-Lagarde, Ludvig XVI:s försvarsadvokat, sätta i gång en mängd föreställningar som dyker upp i minnet och liknar dem vid ''des conceptions d'un aliéné'' (SS 27, s. 668). Strindberg uteslöt sedermera avsnittet och Brandell förmodar att det berodde på just denna liknelse. Strindberg var kanske orolig att den skulle användas som indicium på att hans eget förstånd var rubbat. Detta avsnitt anser Brandell inte ligga alltför långt ifrån de försök Édouard Dujardin gjorde med inre monolog.[45]

Dujardin har av James Joyce utpekats som inre monologens 'uppfinnare' med verket *Les lauriers sont coupés* (1887). I romanen återges hjältens, Daniel Princes, tankar när han en aprilkväll i Paris skall möta en skådespelerska som han uppvaktar. Man får följa Princes intryck och reflexioner när han kommer in på en restaurang, promenerar på Paris' boulevarder eller går ut på sin balkong för att betrakta staden. Det är alltså fråga om att läsaren genom huvudpersonen förs in i en samtidig handling, men också får ta del av hans minnen och framtidsdrömmar.[46]

Ett annat tidigt försök med inre monolog är en novell av Arthur Schnitzler. Denne var österrikisk författare och psykiater som intresserade sig för djuppsykologin och hade nära kontakt med Freud. Novellen, ''*Leutnant Gustl*'' (1901) företer många likheter med Dujardins roman.[47] Den består av en enda lång monolog avbruten av några timmars sömn och ett fåtal repliker. Handlingen utspelas en aprilkväll i Wien, där man får följa löjtnanten från det att han utsätts för en skymf efter en konsert och under promenader i staden funderar på att begå självmord, tills han tidigt på morgonen erhåller en underrättelse som befriar honom från plikten att ta sitt liv. I denna novell, liksom hos Dujardin, följer vi handlingen genom löjtnantens tankar, som dels registrerar omgivningen, dels rör sig kring självmordets konsekvenser, men också innehåller minnesglimtar.

Dessa tidiga försök att återge tankeflödet hos en fiktiv person skiljer sig från arrangemanget i *Taklagsöl*, där handlingen, konservatorns alltmer försämrade tillstånd, återges av en allvetande berättare och monologen beskriver minnen som rekapituleras. I den ostrukturerade delen av monologen finner man emellertid en blandning av allmänna reflexioner, iakttagelser av yttervärlden och minnen. Däremot saknas spekulationer om framtiden:

> Sådant är livet... en muffbal med masker och domino; demaskering efter klockan tolv! Apropå hur mycket är klockan? Varför har ni tagit bort spegeln? Jag ser den åtminstone inte, men då slipper jag gröna ögat; men så kommer det där med Kongo! Jag har aldrig jagat mänskor, fastän jag samlat hjärnor; det var någon djävel — ja, det var gröna ögat, som spred ut det; jag skrattade först, tyckte det var snobbigt, urstyvt; så höll jag med, slutligen berättade jag det själv och trodde på det; men var gång jag sökte praktik som läkare, tog det emot; det var mänskoätarn man var rädd för; så är det att ljuga på sig själv; men nu kunde jag inte ta tillbaka, för då hade jag gått som lögnare; kan aldrig en lögn tas tillbaka? Jo visst kan han det; den kan glömmas, förlora sin udd, bli sanning rent av; jag var i penningbehov en gång, ljög att jag skulle få ett stipendium den 1 maj; det var otäckt; men kan man tänka sig, 1 maj fick jag ett stipendium som jag aldrig sökt; lögnen blev sanning, men var det icke; visst kan en lögn utplånas, då ett obehagligt minne kan slitas ut; energin är visst inte oförstörbar, bara prat; om jag kastar en sten i vattnet, så upphöra ringarne, när motståndet är större än kraften; i upprörd sjö blir det inga ringar alls; och den där lögnen utsläppt av Helmholz eller någon annan, har jag gått och predikat i tjugo år; när man är barn, tror man allt som sägs; mig inbillade de vid sju år, att man kunde fånga gråsparvar om man strödde salt på stjärten; jag försökte, misslyckades, men trodde på't ändå; kanske det är sant, jag har aldrig utrönt det på experimentell väg... Jag är törstig, giv mig dricka. (s. 53 f.)

Om man jämför detta textställe med Dujardins och Schnitzlers monologer finner man flera språkliga likheter. Tankstreck och tre punkter används för att binda ihop, markera en association eller ersätta överhoppade tankeled, som t.ex. i början av ''*Leutnant Gustl*'':

> Wie lange wird denn das noch dauern? Ich muss auf die Uhr schauen... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernsten Konzert. Aber wer sieht's denn? Wenn's einer sieht, so passt er gerade so wenig auf, wie ich, und vor dem brauch' ich mich nicht zu genieren... Erst viertel auf zehn?.. Mir kommt vor, ich sitz' schon drei Stunden in dem Konzert. Ich bin's halt nicht gewohnt... Was ist es denn eigentlich? Ich muss das Programm anschauen... Ja, richtig: Oratorium? Ich hab' gemeint: Messe. Solche Sachen gehören doch nur in die Kirche. Die Kirche hat auch das Gute, dass man jeden Augenblick fortgehen kann. — Wenn ich wenigstens einen Ecksitz hätt'! — Also Geduld, Geduld! Auch Oratorien nehmen ein End'![48]

Obesvarade frågor, utrop och inre dialog med frågor och svar är vanliga. Semikolon förekommer rikligt och sammanbinder satser i långa meningar (i Schnitzlers fall i den text som följer på ovanstående citat). Stildrag som ellips, aposiopes och anakolut får karakterisera tankarnas flykt. De förkortade uttrycken, avbrutna meningarna och överhoppade tankeleden beskriver det irrationella och ologiska i föreställningsströmmen. Även tekniken att låta associationerna styra texten är gemensam för de tre prosaexperimenten. Ett parti ur *Les lauriers sont coupés*, där Prince sitter på restaurangen mitt i en måltid, får tjäna som exempel:

> Au poulet; c'est une aile; pas trop dure aujourdhui; du pain; ce poulet est mangeable; on peut dîner ici; la prochaine fois qu'avec Léa je dînerai chez elle, je commanderai le dîner rue Croix-des-petits-champs; c'est moins cher que dans les bons restaurants, et c'est meilleur. Ici, seulement, le vin n'est pas remarquable; il faut aller dans les grands restaurants pour avoir du vin. Le vin, le jeu, — le vin, le jeu, les belles, — voilà, voilà... Quel rapport est entre le vin et le jeu, entre le jeu et les belles? je veux bien que des gens aient besoin de se monter pour faire l'amour; mais le jeu? Ce poulet était remarquable, le cresson admirable. Ah, la tranquillité du dîner presque achevé. Mais le jeu... le vin, le jeu, — le vin, le jeu, les belles... Les belles, chères à Scribe. Ce n'est pas du Chalet, mais de Robert-le-Diable. Allons, c'est de Scribe encore. Et toujours la même triple passion... Vive le vin, l'amour et le tabac... Il y a encore le tabac; ça, j'admets... Voilà, voilà, le refrain du bivouac... Faut-il prononcer taba-c et bivoua-c, ou taba et bivoua?[49]

Associationsflödet i citatet torde vara ytterligare betingat av den tilltagande vinberusningen under måltiden. Här begagnas ett grepp som liknar Strindbergs, vilken utsätter sin konservator för morfinpåverkan. Tekniken att hålla samman monologen med musikens medel är också gemensam för *Les lauriers sont coupés* och *Taklagsöl*. Dujardin använder tema och variationer, medan Strindberg begagnar ledmotivstekniken.[50]

Dujardin räknas till symbolisterna och ingick i kretsen kring Stephane Mallarmé. Hans prosaexperiment ligger inom ramen för symbolisternas strävan att återge sinnesintrycken. Om Strindberg uppmärksammade detta experiment under sina Parisår i mitten av 1890-talet är svårt att säga. Varken breven eller bokbeståndet ger någon antydan i den riktningen. Det finns inte

heller några belägg för att han skulle ha kommit i kontakt med Schnitzlers novell. Dujardins bok blev dock relativt uppmärksammad i symbolistkretsarna.

Att Strindberg tog intryck av symbolismen under denna period är välkänt. I uppsatsen ''Des Arts Nouveaux! ou le hasard dans la production artistique'' (1894) framhäver Strindberg det obestämda som ger förhöjd estetisk njutning och tron på fantasins skapande uppgift.[51] I ''På kyrkogården'' låter Strindberg i det uteslutna partiet associationerna flöda så som han förordar i uppsatsen. Intresset för det omedvetna, som var utmärkande för symbolisterna, hade väckts hos Strindberg redan på 1880-talet med den nya psykologin. I och med *Inferno* utvecklade Strindberg dock en egen form av symbolism, som inte har någon motsvarighet i den franska riktningen.[52]

Uppslaget till att bygga en berättelse på en enda monolog torde i alla händelser ha sin upprinnelse i de monodramer Strindberg planerade hösten 1905, vilka med stor sannolikhet satte sina spår i novellens utformning. I kapitlet om *Taklagsöl* som drama skall detta resonemang utföras ytterligare.

Strindbergs experimenterande hållning till prosan i *Taklagsöl* är emellertid inte en helt fristående företeelse. Den måste inordnas i en utveckling som går att spåra från romanerna efter sekelskiftet till *En blå bok*.

Andra prosaexperiment i postinfernodiktningen

Efter den oerhört rika dramatiska produktionen kring sekelskiftet, som omfattade inte mindre än 25 skådespel på fem år, återvände Strindberg till prosan och lyriken. På noveller, sagor och kortromanen *Ensam* följde 1904 *Götiska rummen* som knöt an till genombrottsverket. I denna samhällskritiska romans sista kapitel finns ett samtal under natten till år 1900, som har fått en speciell utformning. Det är sex gäster från Götiska rummen som promenerar två och två diskuterande olika ämnen, bl.a. Svenska Akademien, kvinnoproblem och tidningsrecensioner. Läsaren får brottstycken ur de tre dialogerna som återkommer omväxlande. Samtalen liknas vid en sexstämmig fuga, där man så småningom följer dialogen utan att det utsägs vilka som ligger bakom replikerna. Temat är sekelskiftets samhällsproblem och aktualiteter, som varieras i de olika stämmorna, där repliker och motrepliker ställs mot varandra. Dialogerna ger intryck av att utspelas samtidigt. Denna musikaliska form gör det möjligt för Strindberg att ohämmat diskutera olika företeelser.[53]

Strindberg hade ett par år tidigare börjat experimentera med musikens formspråk i samband med tillkomsten av flera av dikterna i *Ordalek och småkonst*. T.ex. betecknas ''Chrysáëtos'', ''Vargarne tjuta'', ''Ahasverus'' och ''Holländarn'' som sonater i utkasten. I marginalen är tempobeteckningar angivna (8:11,1—2, 8:12,1—2, 8:12,5, 8:13,1, 8:13,3).[54]

Ursprungligen var fugan i *Götiska rummen* ännu mer omfattande, men

Strindberg uteslöt ett parti enligt förläggaren Hugo Gebers önskemål (SS 41, s. 292). Avsnittet, som börjar: ''Fugan blev mångstämmig kanon; samma gamla motiv, från sekelslutet men i andra tonarter'' (SS 41, s. 30), infördes i stället i *Svarta fanor*. Det placerades i andra kapitlet efter spökdinén hos professor Stenkåhl, då gästerna äntligen får samtala fritt. Dialogerna rör nu ämnen som äktenskapet, Bibeln och studentexamen.

Efter tillkomsten av *Götiska rummen* skrev Strindberg flera fugor som han sammanställde under samlingstiteln ''Fugor och preludier'' och försökte få publicerade på olika håll.[55] Två av dessa antogs i tidskrifter 1904—05.[56] Fugorna inpassades också i *Svarta fanor*, som ju inte kom i tryck förrän 1907 (Brev 15, s. 65, not 1). De texter som publicerades i tidskrifterna är dock inte fugor av den typ som beskrivits ovan, samtal som förs samtidigt av flera personer. I romanen utgör de i stället dialoger som uppläses i 'klostret' på Siklaön. Klostertillvaron står i stark kontrast till de onda 'fanornas' korrumperade och förljugna värld. Några av romanpersonerna har dragit sig tillbaka till Siklaön för att ägna sig åt moraliska och vetenskapliga betraktelser. Samtalen rör sig till stor del kring det översinnliga och oförklarliga samband i naturen diskuteras.[57] I det första klosterkapitlet läses en dialog av klosterägaren, greve Max, för bokhandlare Kilo. De tidigare publicerade avsnitten avhandlar hur minnet kan utplåna obehagligheter (SS 41, s. 127—134) och hur materien kan uppfattas som levande väsen (SS 41, s. 186—195).

Samma typ av exempelsamlingar återfinns i *Taklagsöl*, men också i *En blå bok*. Det begränsade omfånget och den pedagogiska udden är gemensam, liksom själva situationen, en talare och en lyssnare. I *Taklagsöl* är det konservatorn som vänder sig till läkaren eller sköterskan och i *En blå bok I* är det läraren som omväxlar med lärjungen som talare respektive lyssnare. I novellen finns berättelser insprängda i den alltmer upplösta monologen, där konservatorn t.ex. återger hur han reagerade inför en trolös kamrat, hur han inte klarade av att gå på sin dubbelgångares begravning och hur han fick lida för en annan kamrats falskhet (s. 55 f.).

En blå bok betecknas på titelbladet av Strindberg som ''kommentar till 'Svarta fanor'''. I första delen fungerar den också som en sådan. Den fortsätter polemiken mot 'fanorna', temat från dialogerna i romanen, människans behov av en religiös förankring, förs vidare och flera av de naturvetenskapliga utläggningarna knyter an till romanens dialoger och samtal.[58] Så fortsätter t.ex. diskussionen i avsnitt som ''Järtecken'' (SS 46, s. 208 f.) och ''Kornknarrens underverk'' (SS 46, s. 15). Lamm tror att det var klosterkapitlen i *Svarta fanor* som lockade Strindberg att skriva *En blå bok*.[59] Överensstämmelser ifråga om utformning och innehåll finns onekligen.

Men det är inte bara resonemang från *Svarta fanor* som återkommer i *En blå bok*. Flera kommentarer till företeelser i andra verk från den senare diktningen står att finna bland betraktelserna, däribland åtskilliga med anknytning

till *Taklagsöl*. Några avsnitt har redan påtalats: de som vidareutvecklar Goethe-, Luther- och Shakespearecitaten[60] och de som diskuterar olyckan med hästen och dess verkan sedan den kommit på pränt.[61] Andra behandlas nedan i anslutning till de naturvetenskapliga inslagen.[62] I ytterligare ett avsnitt i *En blå bok* redogörs för sambandet mellan en episod i *Taklagsöl* och senare händelser som tycks ha påverkats av innehållet i novellen. I ''Överföringar'' kan man läsa följande:

> I en onämnd berättelse vidrörde jag en grannfamiljs gravtysta liv och stilla väsen. Dagen efter sen detta var nedskrivet, höll familjen en bal, i våningen under mig, och där fördes ett högst muntert liv intill morgonen. Det var som om de läst mitt manuskript och ville visa att jag misstagit mig. Men det var nog icke så. Hur det var, det vet jag inte, men överföring synes ha ägt rum från ena eller andra parten. (SS 46, s. 194 f.)

Denna reflexion finns formulerad redan i *Ockulta dagboken* den 17 mars 1906: ''Skref i samma berättelse om hur balerna och musiken upphört i våningen under mig. Straxt derpå blef det bal; alldeles som om de hört, eller läst hvad jag skrifvit''.

Konservatorn återger för sköterskan Platons ord att endast de som blir förlåtna av dem de förorättat får stiga i land på andra stranden i dödsriket. Detta utvecklas i avsnittet ''Landstigningen'' (SS 46, s. 172 f.).

Ytterligare några av konservatorns Luthercitat påträffas i *En blå bok*. ''Tankesynder'' diskuterar citatet om att människan är barn till fyrtio år (SS 46, s. 83 f.) och ''Fariséer'' behandlar citatet med innehållet att Gud inte tycker illa vara om man tar sig ett glas (SS 47, s. 712 ff.). Sammanlagt tretton avsnitt i *En blå bok* hör intimt samman med novellen.

En blå bok är överhuvudtaget en samlingsplats för idéer och tankar Strindberg tidigare behandlat i sin produktion. Där finns också åtskilliga uppslag som hämtats ur utkast i Gröna säckens väldiga gömmor eller, som vi redan sett exempel på, vidareutvecklingar av anteckningarna i dagboken. Avsnitten skiftar mellan olika ämnen, och ett resonemang kan ibland fortsätta från föregående stycke. Omfånget är relativt konstant, en à två sidor med i undantagsfall längre partier.[63]

I sin studie över Strindbergs monologer betraktar Brandell *En blå bok* som ''en enda stor och infallsrik monolog av en genial hjärna, där spärrhakarna —medvetet och avsiktligt — har tillåtits lossna''.[64] Lagercrantz ser den som en ''vidare, större ockult dagbok''.[65] I alla händelser kan man konstatera att Strindberg experimenterat fram en ny form som rymmer alla de ämnesområden mellan vilka han önskade pendla.

Naturvetenskapliga inslag i Taklagsöl

I den senare delen av konservatorns monolog, som visar alltmer tecken på upplösning till följd av febern och morfinet, förekommer, som redan framgått, flera partier med naturvetenskapliga reflexioner. Samtida recensenter hade föga förståelse för dessa inslag.[66] Georg Nordensvan i *Dagens Nyheter* anför följande synpunkter:

> [Taklagsöl och Syndabocken] äro alltigenom fängslande, man läser dem i ett drag och man är med oafbrutet i det som skildras — undantagandes när de oundgängliga kemiska formlerna komma. Nog bör väl en så erfaren berättare som Strindberg veta att dem hoppar läsaren öfver, så där kunde lika väl stå XY2 som $4C^4H^2$.[67]

Aftonbladets Fredrik Vetterlund menar dessutom att dessa partier är till men för novellen:

> Ej heller saknas de strindbergska hugskotten och idéerna om allt möjligt, särskildt i naturvetenskap, där förf. framställer en mängd teorier, stridande mot dem, som tydligen äro gängse. Hela sidor har han fyllt med sin sjuke konservators reflexioner af detta slag, men de äro påtagligen hans egna, och detta blott ett sätt att få ut dem — naturligtvis icke till novellens konstnärliga fromma, men sådant bryr sig ju Strindberg aldrig om.[68]

De forskare som specialstuderat *Taklagsöl* diskuterar i regel inte de naturvetenskapliga inslagen. Olof Lagercrantz konstaterar i sin biografi att konservatorns naturvetenskapliga grundsyn överensstämmer med Strindbergs, men anser att det i novellen antyds att konservatorn skulle vara offer för vanföreställningar, när han tror sig ha gjort revolutionerande upptäckter.[69] Lagercrantz' uppfattning motsägs av brevet från Strindberg till Schering där han säger sig ha ''deponerat upptäckter'' i *Taklagsöl*. Strindberg refererar till det avsnitt i *Taklagsöl*, där konservatorn avslöjar för läkaren att malörten innehåller en bas i absintin med samma formel som finns i gallans biliprasin. Genom att malörten på så sätt liknar gallan kan den användas mot mag- och gallsjukdomar. Malörten växer där exkretin och urinsyror finns och gör alltså läkemedel av gift, liksom ''Serum- Djuret''. Strindberg vill att Schering skall vidarebefordra upptäckten till de två naturvetarna Francé och Schleich (Brev 15, s. 359).[70]

Man finner också bland Strindbergs efterlämnade kemiska anteckningar flera blad med formler gällande dessa ämnen (22:3,8, 22:3,21.4 och 22:3,21.26). På ett av bladen (22:3,21.4) kan man bl.a. läsa: ''Artemisia en ruderatvext, i smuts, synes utarbeta exkretin $C^{20}H^{36}O$ till $C^{20}H^{28}O^6$./ Men exkrementen äro färgade af Gallan, och Gallans Biliprasin = $C^{16}H^{22}N^2O^6$. Dessa $C^{16}H^{22}$ återfinnas i Absinthiin $C^{16}H^{22}O^5$''. Resonemanget kring mal-

örtens funktion utvecklas dessutom i *En blå bok I* (SS 46, s. 311) under rubriken ''Serum-växter''. Där kan man också läsa om hur salixarterna, pilväxterna, som innehåller salicylsyra, växer i sumpmark och således utarbetar sumpgiftet som ger malaria (även kallad sumpfeber) till serum. Resonemanget förs vidare i avsnittet ''Sumpfebrar'' (SS 46, s. 378 f.). Samma tankar framförs av konservatorn i monologen i samband med diskussionen kring malörten. Även om salicylsyran finns kemiska anteckningar bevarade (t.ex. 22:3,17).

Det är alltså ingen tvekan om att Strindberg menade att dessa upptäckter var av värde. De har knappast begagnats i syfte att framställa konservatorn som en naturvetare som gjort avgörande misstag i sin forskning.

Vad beträffar förfarandet att smyga in upptäckter i litterära texter redovisar Strindberg en förebild i ett odaterat brev till Schering, som aldrig blev avsänt: ''I Taklagsöl gjorde jag som Balzac: jag magazinerade en stor upptäckt: Om Serumvexter, hvilka bearbeta Toxiner till Terapi''.[71]

Det är som bekant inte första gången Strindberg blandar in naturvetenskapliga iakttagelser i ett skönlitterärt verk. Redan i novellen ''Samvetskval'' i *Utopier* (1885) fantiserar huvudpersonen om metoder att tillgodogöra sig luftens kväve (SS 15, s. 203) och i romanen *I Havsbandet* har de naturvetenskapliga inslagen fått en markant dominans.

Bengt Lidforss, som i mitten av 90-talet skrev en uppsats om Strindberg som naturforskare, menar att denne från början haft två inriktningar: diktningen och naturvetenskapen. Han finner att Strindbergs vetenskapliga arbeten visserligen innehåller enstaka uppslag värda att beakta, men att idéerna egentligen har större intresse för en psykolog än för en naturforskare.[72] Inte heller The Svedberg är särskilt imponerad av Strindbergs insatser på området. Han gör en sammanställning av författarens kemiska skrifter som återfinns i 90-talsproduktionen från *Antibarbarus* (1894) till *Typer och prototyper inom mineralkemien* (1898)[73] och dessutom i ett stort antal uppsatser i *En blå bok I—IV* (1907—1912). Svedberg indelar Strindbergs naturvetenskapliga verksamhet i en naturalistisk kemiperiod 1883—1894, i de ockulta talspekulationernas period 1894—1898 och i Blå Böckernas period, som mest består av omtagningar av tidigare idéer litterärt utformade. ''Uppsatserna i Blå Böckerna äro ofta små stilistiska mästerstycken av bestickande idioti, verkliga pärlor av absurditet'', lyder hans dom över innehållet.[74] Svedberg sammanfattar ungefär som Lidforss sitt omdöme om Strindberg som kemist, dvs. att värdet av skrifterna i ämnet ''är helt och hållet av litterär och psykologisk natur''. Han tillägger dock att författarens naturvetenskapliga studier har befruktat diktningen, givit honom nya bilder och en särskild kontakt med omvärlden.[75]

Under 90-talet tycks Strindberg knyta ihop naturvetenskap med diktning och anser formlerna vara ''Kemiska Sonnetter'' (Brev 11, s. 75). Vad han avser är snarast att poetens intuition är så väl uppövad att finna hittills okän-

da sammanhang att han kan använda denna metod även i forskningen.[76]

Både före och efter *Taklagsöl* finns alltså reminiscenser av det naturvetenskapliga intresset i de litterära verken. Några jämförelser skall också göras längre fram. Först skall emellertid de naturvetenskapliga partierna i novellen studeras. Vilken funktion kan de tänkas ha? Fungerar de i det litterära sammanhanget, eller kan de, som recensenterna antyder, lika gärna uteslutas?

Konservatorns utläggningar i ämnet förekommer främst på två ställen. Det första sträcker sig över två sidor i SV 55 (s. 52—53) och det andra täcker en halv sida (s. 59). Dessutom är de insprängda i två längre meningar mellan dessa partier (s. 54). Det längsta avsnittet inleder den avdelning av konservatorns monolog som följer på den rent episka. Han har just berättat färdigt om den ensamma sommaren utan familjen, faller i slummer och börjar få feber till följd av kallbrand i såret. Läkaren konstaterar att han inte har något hopp om att kunna överleva. Detta faktum initierar en ström av bekännelser från konservatorn om hans inställning till vetenskapen, som riktas till läkaren:

> — Nu skall jag hädan, härligt! Vända ryggen åt alltsammans, bli oberoende, oåtkomlig. Nu ska jag säga dig, nu, ty man har icke råd att säga sin mening alla dagar när man har hustru och barn, det vet du själv. Jag skall säga dig vilken stor hycklare jag nödgats vara, av fruktan förlora bröd och befordran: jag har alltid trott att sjukdomar uppstå ur sönderläggning av vävnader och vätskor, vilka alstra mikroorganismer, som i sin ordning kunna överföra smitta. (s. 51 f.)

Så följer ett resonemang om självalstring och en förklaring att han ''aldrig trott på apan'', dvs. Darwins utvecklingsteori. I nästa stund kastar han sig in på kroppens fysiologi, diskuterar kring kroppens olika funktioner och redovisar rön, som delvis avviker från gängse föreställningar. I samband med en rekommendation att övergå till simplicia, dvs. råvaror till läkemedel eller enklare kemiska preparat, kommer han in på malörtens verkan. Läkaren blir föga imponerad av konservatorns upptäckt och ger order om mer morfin ''han yrar ju; det är som ta ur en propp ur sodaflaskan'' (s. 53). Ordet ''morfin'' får den döendes monolog att fortsätta flöda. Han spekulerar i huruvida opiums mjölksyra kan påverka sömnen, men byter raskt ämne och vill i stället tala om ''perversiteten i naturforskningen, där allting har vänt sig baklänges under dekadenstiden'' (s. 53). Nu framkastas tanken på myggans eventuella funktion som serum-djur och han invänder:

> Men det vågar du inte tro, ty då mister du praktik och befordran. Men jag, som är utanom allt detta, på andra sidan, jag skall förkunna, att Skaparen icke gjort myggen på elakhet utan i god vilja; och i sumparne där frossgiftet alstras, har han dessutom ställt alla Salixarterna vilkas Salicylsyra är botemedlet. Det är Linné, min store odödlige lärare, som jag aldrig svikit, fastän jag tvangs att bekänna apkungen... (s. 53)

I en mening, som är konstruerad som en lång associationskedja, tar konservatorn upp energins oförstörbarhet och kallar läran en lögn ''av Helmholz eller någon annan'' (s. 54), som han av misstag själv predikat.[77] I nästa associationsräcka kommer han in på glömska och hänvisar till rättsläkaren Orfila, som menar att ''hjärnan förblir oförvandlad i kapseln, och att den liknar en lerklump'' (s. 54).[78]

Det sista längre partiet återfinns alldeles efter att konservatorn samtalat med sköterskan och frågat om 'andra sidan'. Han gör ett tvärt kast bort från ämnet och meddelar att hon skall få hans hemlighet. Därpå hänvisar han till ''Cleves Organiska kemi'' och en homolog serie ur vilken han utläser att kvicksilver är ett kolväte. Kvicksilvret finns i idrialen som med bensol utdrages ur idrialit. Dessutom anser han att det i boken framgår att silvret kan beräknas till $2C_4H_5$ ur allantoinsilver (s. 59).[79] Han framhåller så för sköterskan att han gjort de två största upptäckterna sedan Dalton och får en reprimand för att ha varit övermodig. Även det senast refererade kemiska problemet har beretts plats i *En blå bok* under rubriken ''Kvicksilvret såsom kolväte'' (SS 46, s. 287 f.). Dessutom finns ett stort antal anteckningar om kvicksilvret bevarat i Gröna säckens kartong 33 — bl.a. beräkningar utgående från den ''homologa serien'' med hänvisning till Cleves kemi (33:7,5.11).[80] De ''två största upptäckterna'' avser troligen idéerna kring växter och djur som utarbetare av serum samt kvicksilvret som kolväte och möjligen även sambandet med silvret. Beräkningen av silvret förekommer i anteckningarna (33:7,5.4).

Ur stilistisk synvinkel kan man indela de naturvetenskapliga inslagen i två kategorier: dels de avsnitt som har en logisk-grammatisk meningsbyggnad av normal längd, dels partier där meningarna är extremt långa, avdelade med kommatecken och semikolon. Den förra kategorin karakteriseras av tvära kast mellan ämnena, medan den senare är mer associativt uppbyggd. Till den logiskt konstruerade kategorin hör avsnittet om självalstring, om malörten, myggan och salicylsyran, och om kvicksilvret som kolväte. Inte helt oväntat framförs alltså det som både Strindberg och konservatorn betecknar som stora upptäckter redigare än den övriga naturvetenskapliga informationen.

De två kategorierna har delvis olika funktioner. Upptäckterna, som kan ses som konservatorns strävan att utröna dolda sammanhang i naturen, är — med Nemesisläran i minnet — att betrakta som en vansklig utmaning mot högre makter. De utgör ytterligare en skuld som konservatorn avbördar sig. Sköterskan reagerar ju också omedelbart mot hans hybris. Dessa partier har alltså sin betydelse för novellens tema.

De övriga inslagen, som är mer associativt byggda i långa tankeräckor, illustrerar tillsammans med andra delar av monologen i novellens slutparti konservatorns förändrade tillstånd. Ett parti innehåller en rad märkliga påståenden om kroppens fysiologi:

> Och jag har aldrig trott på apan, lika litet som jag trott ni funnit ut kroppens fysiologi. Levern är en termostat, utom det att han bereder gallan; mjälten förbereder pancreassaften; njurarne äro ogenomträngliga, imperméables som kautschu, och kunna icke avdestillera vattnet, vilket går igenom hela kroppen liksom täckdiken, och straxt är i lungorna utan att ha varit i njurarne; kroppen har icke två omlopp utan fyra, ty chylus- och lymfkärl äro fullständiga cirkulationer; benmärgen alstrar icke de röda blodkropparne, utan omsätter och förnyar benet; hjärnan är en körtel som bortför förbränningsprodukterna efter sinnenas förbrukning av materie, och de många små utskotten på hjärnans botten äro av okända funktioner; hjärnbarken är icke sätet för tänkandet, ty när gesällen slår in kamratens hjärna med tombuteljen, så tänker kamraten lika bra eller illa när han kvicknat till; vad nerverna föra i sina rör utom vätskan, det kan icke elektroskopet utvisa. (s. 52)

Användandet av semikolon bidrar till att beskriva tankarnas flykt.

Men de naturvetenskapliga inslagen har också betydelse för att ytterligare markera ett karaktärsdrag hos konservatorn. Vi har fått veta att han betraktat sig som hycklare i äktenskapet, där han fallit undan för att undvika konflikter. Samma falskhet och anpassning har han tvingats till i sitt arbete för att inte förstöra karriären och förlora sitt levebröd. Därför har han hållit inne med sina upptäckter. Bekännelserna blir ett steg på vägen mot en försoning.

Funderingarna kring kroppens funktioner inför dess upplösning, som konservatorn ägnar sig åt som intresserad naturvetare, står också i samband med den beskrivning av personlighetens upplösning som följer i slutet. I handskriften ser man spår av ett ännu mer påtagligt intresse hos konservatorn att registrera kroppsfunktionerna. När han får veta att en operation förestår, låter Strindberg honom först utbrista: ''*Skulle vara roligt se hur man är inuti*'' (p. 86; efter ''Fyff...'', s. 48), men stryker sedan meningen.

Svaret på frågan om man lika gärna hade kunnat undvara de naturvetenskapliga partierna i novellen måste alltså bli nekande. Som framgått bidrar de till uppbyggnaden av temat om skuld och straff, utgör en del i karakteristiken av konservatorn och fungerar stilistiskt i beskrivningen av skeendet — den döendes försämrade tillstånd. Inslagen förekommer i den del av *Taklagsöl* som av flera forskare betraktats som den mest modernistiska och experimentella.

Naturvetenskapliga inslag i Svarta fanor och En blå bok

Både före och efter novellens tillkomst kan man se prov på naturvetenskapliga inslag i två av de verk som innehåller prosaexperiment, nämligen *Svarta fanor* och *En blå bok*. I romanen återfinns naturvetenskapliga diskussioner i klosterkapitlen. Margit Pohl har i en uppsats om bärande motiv i *Svarta fanor* kommenterat de aktuella avsnitten ur estetisk synvinkel: ''Och även om några av prosabetraktelserna måste räknas till den vackraste prosa, som Strind-

berg har skrivit under denna epok, måste man också erkänna, att åtskilligt i dialogerna, framför allt kanske redogörelserna av klosterbrödernas kemiska experiment, försvårar läsarens konstnärliga upplevelse av Svarta Fanor.''[81]

De övervägande naturvetenskapliga dialogerna läses av Max om järtecken och av revisorn, som dessutom är kemist, om kornknarren och göken. Denne gör också demonstrationer i laboratoriet, där han förordar monismens teori, läran om materiens enhet, framför det dualistiska systemet och söker beräkna de enkla ämnenas sammansättning. Efter dialogen om fåglarna tar Kilo till orda och gör dels en utläggning om himlakropparna, dels en redogörelse för de Frauenhoferska sollinjerna, vilka beskriver det interferensfenomen som konservatorn i *Taklagsöl* nämner som tänkbar förklaring på spökerierna (s. 32). En av revisorns demonstrationer gäller möjligheten att göra guld och en annan görs med anledning av att det spökat i klostret. En undersökning anställs med utgångspunkt i naturlagarna. Det därpå följande resonemanget lutar åt att spöken kan existera.

Dessa vetenskapliga diskussioner karakteriserar klostertillvaron, som är inriktad på det andliga, och kontrasterar den mot den materiella världen utanför murarna. Pohl beskriver dem på följande sätt: ''Framför allt dialogerna men även samtalen och de vetenskapliga experimenten vittnar om ett liv i hög intellektuell anspänning med uppmärksamheten inriktad på det översinnliga''.[82] Hade Strindberg uteslutit de naturvetenskapliga avsnitten, eller bara de kemiska, hade klosterbrödernas intressesfär framstått som mer begränsad. De kan utan tvekan betraktas som integrerade i romanens tema och handling.

En blå bok blev en samlingsplats för allt Strindberg önskade diskutera, bl.a. i fråga om naturvetenskap. Därför kan det vara av intresse att se hur stor plats ämnet upptar i de fyra delarna. Registret, som är placerat i del IV, är indelat i olika ämnesområden, t.ex. filosofi, psykologi, religion, sammanlagt 18 huvudrubriker. Av dessa kan 11 räknas som naturvetenskapliga, om man däri innefattar ''ockultism''. Av det totala antalet avsnitt, 646, behandlar 225, dvs. drygt 1/3, naturvetenskapliga ämnen. Kemiska problem diskuteras i 53 avsnitt. Strindberg har utnyttjat ett stort utrymme för detta intresseområde som han tidvis av olika skäl varit tvungen att hålla tillbaka. Det stora antalet kartonger med efterlämnade anteckningar i Gröna säcken vittnar också om ett mycket hängivet naturvetenskapligt, och inte minst kemiskt, intresse.[83]

Sammanfattningsvis kan man konstatera att Strindberg i *Svarta fanor*, *Taklagsöl* och *En blå bok* prövat tre olika former för att förmedla sina naturvetenskapliga reflexioner och rön. I romanen sker det i dialoger, refererade samtal och vetenskapliga experiment, i novellen i en döendes morfinpåverkade monolog med inslag av associativ stil och okonventionell meningsuppbyggnad och i *En blå bok* utan någon litterär inramning alls, om man undantar dialogerna i första delen.

Det råder delade meningar om Strindbergs forskarintresse. Naturvetarna anser att hans forskning inom deras ämnesområde främst har litterärt eller psykologiskt värde, medan kritiker och litteraturvetare menar att de naturvetenskapliga inslagen i diktningen är till men för den konstnärliga utformningen. Att de kemiska formlerna och naturvetenskapliga utläggningarna i *Taklagsöl* kan verka störande ur estetisk synpunkt, trots att de är integrerade i verkets handling beror förmodligen på flera olika omständigheter. Dels får de orimligt stora proportioner, vilket antagligen bottnar i Strindbergs önskan att ''deponera upptäckter'', dels kommer de partier som presenterar upptäckterna att anta en från omgivningens associerande tankeström avvikande form. De framstår i stället som separata föreläsningar och bryter av mot övrig text. Det tycks som om Strindberg i *Svarta fanor* och *Taklagsöl* sökt men ännu inte funnit den rätta formen för att diskutera naturvetenskapliga problem. Först i *En blå bok* kunde han utan fiktionens tvingande band framföra sina vetenskapliga rön.

VI. TAKLAGSÖL SOM DRAMA

''jag tänkte det först som drama''

Strindberg anförtror Schering i ett av sina brev våren 1907 att han först hade tänkt sig *Taklagsöl* som drama (Brev 15, s. 361). Frågan är vilka konsekvenser hans ursprungliga intention kan ha haft för novellens utformning.

Strindberg kan i brevet ha åsyftat såväl ramhandlingen som monologens stoff. En möjlighet är att han avser ungefär det innehåll som ryms i planen till femaktsdramat om herr X., där även Carlheim-Gyllensköld figurerar (se ovan s. 50). Det stämmer nämligen överens med uttalandet i brevet till Harriet Bosse att han ''hade tänkt skildra [...] Gyllensköld och Guinchard sökande sina barn, plus Philps död'' (Brev 15, s. 284). Philps död finns inte antydd i dramautkastet, vilket kan innebära att det tillkommit före januari 1906, då svågern avled.

Troligare är dock att det är själva ramen Strindberg hade i tankarna. Mönstret för ramhandlingen, en person som ser tillbaka på sitt liv, var ju aktuellt redan i september 1905, då Strindberg planerade monodramerna ''Maria Stuart'' och ''Indras Dotter''. I stället för att göra en historisk pjäs eller omvandla drömspelet till monolog fann han alltså på att göra en inför-döden-ram med ett alter ego kring ett antal olika planer som byggde på biografiskt material från de senaste två åren.

Bland förarbetena med anknytning till *Taklagsöl* finns flera som har dramakaraktär. Monodramautkastet ''Grannarne'' (3:21,24) innehåller stoff som sedermera inlemmades i novellen i avsnittet om konservatorns besök i våningen under. Utkastet ''Scheol: Den Första Döden'' (3:12,5) har en struken undertitel : ''**Sagospels-Scen**''. En av planerna med titeln ''**Scheol**'' (3:12,7) är indelad i olika scener, bl.a. ''Scène V: Minnet reproducerar genom en Grafofon''. Som visats i kapitlet om förarbetena till *Taklagsöl* var det under planeringen av ''Qval-hem'', som novellens konstruktion växte fram. Det ena utkastet till ''Qval-hem'' visar tecken på att vara avsett som drama.

När Strindberg övergav tanken på att använda stoffet i ett drama för att i stället skriva en novell går inte säkert att utläsa av förarbetena, men inga av de *Taklagsöl* mest näraliggande utkasten har dramakaraktär. Gunnar Ollén menar att Strindberg lät slutprodukten bli en novell och inte ett drama, när han kom igång med arbetet och märkte att bipersonerna fick så litet att säga i jämförelse med huvudpersonerna.[1] Det var nog snarare *Hvar 8 Dags* önskan

om en följetong som väsentligen bidrog till att Strindberg bestämde sig för prosaformen.

Det faktum att författaren först hade tänkt sig stoffet som ett skådespel har alltså sannolikt inverkat på novellens utformning med ram och monolog. Det går även att finna andra företeelser i *Taklagsöl* som har nära släktskap med dramat. Avbrotten i monologen, då läsaren återförs till ramhandlingen, liknar ofta scenanvisningar:

> Den sjuke reste sig i sängen och bad sköterskan öppna fönstret. Hon låtsades göra honom till viljes, och han lade sig ner, alltjämt talande. (s. 15)

> Här föll han åter i en slummer och sköterskan passade på att ordna hans bädd och hålla medicinen till reds när han vaknade. Läkaren trädde in [— — —] Läkaren gick. (s. 18)

> Sköterskan kom in, vitklädd med det röda korset om halsen. (s. 27)

Den sista beskrivningen följs sedan av en dialog mellan konservatorn och sköterskan, och i den mellersta ligger ett replikskifte insprängt. Som framgått av diagrammet finns ytterligare tre dialoger mellan sköterskan och konservatorn, samt några korta replikväxlingar mellan den förra och läkaren.

Om man ser till kompositionen, har Strindberg själv pekat på den dramatiska stegringen i novellen, vilken främst utgörs av husets växande och kulminerar i taklagsfesten. Ledmotivstekniken möter man på flera håll i dramerna kring sekelskiftet.[2] Vissa enskilda avsnitt i novellen, t.ex. episoden med grannarna, som ju bygger på ett monodramautkast, samt skildringarna av besöket på födelsedagen och av första sommaren är också dramatiskt uppbyggda.

Strindberg har i Gröna säcken efterlämnat en anvisning på hur ett ''verksamt Drama'' skall se ut:

> bör operera med antydningar
> innehålla en hemlighet som antingen åskådaren får
> veta i början eller mot slutet — *
> ett utbrott, af känsla, vrede, indignation,
> en omkastning (revirement), ett bakslag,
> en öfverraskning, väl förberedd,
> en upptäckt,
> en afstraffning, (nemesis) en stukning,
> omsorgsfull afslutning, antingen med försoning eller ej,
> Ett qui pro quo,
> en paralellism, (9:7,84; SOS II, s. 172).[3]

Historien om grannarnas äktenskap presenteras i berättelsen som ett drama: ''Uppifrån mig hade jag ju hört hela detta äktenskaps uppkomst- och utvecklingshistoria, utan att känna de uppträdande personerna, utan att ha

riktigt sett dem i trappan, och fullt obekant med skådeplatsen''. (s. 19.) Så ger konservatorn scenbilden, när han kikar in genom brevluckan på grannarnas dörr. Där ser han bordet dukat för bröllopsgästerna och drar paralleller med sitt eget äktenskap. Vid första balen antyds att unga frun kanske egentligen förlorat sitt hjärta till en annan person. Efter barnets födelse börjar omkastningen — nu hörs vredesutbrott från undervåningen. Därefter sker en nedtoning, paret går ut om kvällarna, fruns pianospel börjar avklinga och slutligen inträder ''den eviga tystnaden'' (s. 22 f.). Åtskilliga av de ovan nämnda beståndsdelarna i ett verksamt drama har använts.

Episoden med besöket på födelsedagen ger också prov på utbrott, misstag, stukning och omkastning. Skildringen av den första sommaren har dessutom något av det klassiska ödesdramat med inledning i full harmoni och lycka, en stegring i och med försoningen med fränderna, Nemesis som uppträder för att rasera det fulländade och slutligen upptrappningen mot katastrofen under stormnatten. Men även novellen i sin helhet innehåller de flesta av de rekommenderade ingredienserna i dramareceptet.

Nu är det naturligtvis vanskligt att i en novell av Strindberg söka företeelser som påminner om dramat och därigenom söka stöd för teorin att han egentligen menat att skriva en pjäs. Strindberg har ju ett dramatiskt grepp om sitt stoff vilken genre han än väljer att använda. Skeenden åskådliggörs som om de framfördes på scenen och dialoger förekommer rikligt både i prosatexterna och i hans sena lyrik.[4] Vilken form han kom att använda berodde förmodligen ofta på yttre omständigheter. Under den period då *Taklagsöl* tillkom var situationen för dramatikern speciellt prekär. I ett brev till Schering i maj 1907, som tidigare refererats, skriver han: ''Ja, det är hemligheten med alla mina berättelser, noveller, sagor, att de äro dramer. Då nemligen teatrarne stängdes för långa tider för mig, påfann jag att skrifva mina dramer i episk form — till framtida bruk''.[5]

Ett konkret exempel på att författaren omvandlade sina dramer till episk form är de bibliska dramerna *Genom Öknar till Arfland*, *Hellas* och *Lammet och Vilddjuret* (SOS I, s. 7—193), som transponerades till sju av de första novellerna i *Historiska miniatyrer*. I Gröna säcken finns åtskilliga utkast som bekräftar Strindbergs påstående att hans kortare prosaverk många gånger är tänkta som dramer, men även flera prov på att han gjort försök att dramatisera dem i efterhand.

Strindbergs uttalanden i de två breven till Schering och förekomsten av utkast av dramakaraktär tillsammans med de här undersökta dramatiska elementen i novellen indikerar emellertid att Strindberg i fråga om *Taklagsöl* håller sig närmare dramat än han normalt gör i sina prosatexter.

''Taklagsöl *är* ett Kammerspiel''

Strindberg har påpekat hur nära *Taklagsöl* ligger de året därpå tillkomna kammarspelen. Den 10 april 1907 skriver han till Schering: ''Taklagsöl *är* ett Kammerspiel, men jag har icke kraft göra om det. Planen har jag, men jag orkar icke utföra.'' Sist i brevet tillägger han: ''Det gröna ögat (lampan) och hus-bygget blefve leitmotiv! Det är sceniskt!'' (Brev 15, s. 361.)

Här har tidigare åtskilliga likheter mellan *Taklagsöl* och olika kammarspel framhållits. Vad beträffar kompositionen visades hur de musikaliska ledmotiven hade liknande funktion i novellen och i *Pelikanen*. Samma teknik återfinns också i *Oväder* och i *Svarta handsken*. I det nyväckta intresset för monologen ser man en linje från monodramaplanerna hösten 1905, över *Taklagsöl* till kammarspelen.[6]

Även tematiskt och motiviskt finner man åtskilliga överensstämmelser. Konservatorns benägenhet att leva med i grannarnas öden och hans känsla av att stå i förbindelse med invånarna i huset kommer ju igen i kammarspelens hussymbolik. Tanken på att vi lever i villornas värld och föreställningen om döden som en befriare är framträdande i de flesta av skådespelen. I *Brända tomten* framför Främlingen sina upplevelser av andra sidan: ''[...] där ***var*** allt vad det gav sig ut för!'' (SS 45, s. 138), vilket överensstämmer med sköterskans resonemang i *Taklagsöl* (s. 58).

Två företeelser, som spelar en viktig roll i några av kammarspelen, finns också representerade i *Taklagsöl*, om än med en något annorlunda funktion: vampyren och spöket.

I novellen liknar konservatorn sin kusin vid en vampyr. Den döende berättar hur han råkar avlyssna en konversation mellan hustrun och kusinen. Någon svartsjuka säger han sig inte känna:

> Men hans vampyrnatur hade blottat sig igen; han sög i hennes själ, drog åt sig, ville vinna, bibringa sina åsikter om allt, etablera vänskap, upptäcka sym- och antipatier, tränga ut mig, med ett ord. Han såg ut som en ormtjusare, gjorde sig ibland liten för att icke skrämma, reste sig emellanåt för att imponera, talade om Ibsen och Wagner såsom intima vänner, antydde en oerhörd kännedom om livet och människorna, varnade, förklarade. Hon satt under hans inflytande, ibland seende på honom med fruktan och beundran, men ännu kämpande mot sina verkliga egna meningar. (s. 39)

Det visar sig ju sedan att hustrun dras över till släktingarna, ''familjen vampyr'' (s. 40) och börjar anamma deras intressen, för att slutligen överge sin make för deras sällskap.[7] Vampyren i *Taklagsöl* kan närmast jämföras med Zachris i *Svarta fanor* — en andens vampyr som suger liv ur sina närmaste i litterärt syfte, tränger sig på överallt och stjäl andras hustrur, vänner, idéer och pengar.[8] Dessutom söker han, liksom kusinen i *Taklagsöl*, att imponera

på omgivningen genom sina kontakter med berömda författare. Kammarspelens vampyrer, Kokerskan och Hummel i *Spöksonaten* och Modren i *Pelikanen*, suger ut sin omgivning framför allt genom att ta all näring i köket.[9] Gubben Hummel visar sig dock även vara en andens vampyr som t.o.m. har mord på sitt samvete.

Svarta frun, som går igen i novellen, är ju ett 'riktigt' spöke, vilket kan tänkas symbolisera motsättningen Eros-Caritas. Gengångarna i *Spöksonaten*, Mjölkflickan och Den Döde, konsuln, är snarare produkter av Hummels dåliga samvete.[10] Även talet om spöken i de övriga kammarspelen har sitt ursprung i minnen av det förgångna, vilka ofta är förknippade med känslor av skuld.

De många och påtagliga likheterna mellan *Taklagsöl* och kammarspelen som här presenterats är intressanta, när man vill undersöka novellens 'modernism'. Kammarspelen har ju av flera forskare ansetts peka fram emot det expressionistiska dramat.[11] Överhuvudtaget har de som studerat Strindbergs postinfernodramatik slagits av mängden komponenter i hans diktning som sedan återfinns i modern europeisk teater. Jämförelser har gjorts även med det absurda dramat.[12] En påtaglig likhet finns mellan Becketts *Krapp's last tape* och *Taklagsöl*.[13] Becketts monodrama handlar om en ensam gammal man som spelar upp delar av sitt liv som han talat in på band.

Strindbergs planer på att dramatisera Taklagsöl

Av det ovan citerade brevet till Schering framgår att Strindberg hade planer på att dramatisera sin novell, men var osäker på om han orkade fullfölja dem. Att hans avsikt var att göra en pjäs av *Taklagsöl* bekräftas av ett par verkförteckningar, som är bevarade i Gröna säcken. Under rubriken "**Kammarspel**" förekommer *Taklagsöl* bland andra titlar (se ovan s. 44). Däremot tycks det inte finnas några utkast till dramatisering av novellen.[14] Kanske var det främst i breven till Schering som Strindberg planlade överföringen till scenen. Första gången han avslöjar sina avsikter, undrar han om inte Adolf Paul skulle kunna offra sig (Brev 15, s. 361). I nästa brev önskar Strindberg själv göra ett försök:

> Taklagsöl var mig den största lust att skrifva och jag tänkte det först som drama. Stegringen är husets vexande, som vexer öfver brottet, Leitmotivet är det gröna ögat, hämnden som släckes af lidandet och slutar med flaggning — allt detta är Zur Schau, Scenverkan — Men han får icke ligga i sängen, utan sitta på en stol — ända tills han lägges ner till den eviga hvilan.
>
> Nu saknar jag manuskriptet dock, och ber Er sända mig mitt! Så få vi se!

Längre fram i brevet funderar han över hur överföringen till drama skall gå till:

Nu då monologen kommit igen, och särskildt monologen i Taklagsöl är motiverad af talträngdheten som morfinrus medför, så blir dramat en enda jette-monolog??... (Nej?)

Men jag får nog väfva ihop de tre personernas öden, så att Sjuksköterskan och Läkarn spelat mera in i den döendes öde.

Episoden med hustrun och barnet får antingen bli Förspel (eller utelemnas); och Det gröna ögat får då bli första mannen. (Brev 15, s. 361 f.)

I ett brev följande månad önskar Strindberg åter delegera uppgiften att förvandla *Taklagsöl* till ett kammarspel:

Jag har meddelat mina vuxna barn (som skrifva litet) denna hemlighet [att berättelserna egentligen är dramer], och uppmanat dem att som Charlotte Birchpfeiffer förvandla berättelserna till Dramer. Men de våga icke! — De tro nemligen att dramat, enligt gamla begrepp, skall vara en konventionel 5-aktare med roler och aktslut (applådställen). Nu tror jag att med nyare fria begrepp om drama [!], kunde ta berättelserna *precis som de äro*! Det vore nytt! — Scenerna vexla då, men det är ju Shakespeares ubiquité; författarens reflexioner blefve monologer. Eller ock kunde man införa en ny person (motsvarande Grekernas Chör) och det vore — Sufflören, halft synlig, som läste skildringar (landskaps- etc) och berättade eller reflekterade, medan sceneriet ändrades (Såvida man nemligen behöfde tillgripa detta.) Med båge stående och Shakespeare-Bühne från München ginge allt för sig.

Då det nu gäller få en medarbetare, frågar jag: Vill Ni bli denna dramaturg jag söker? Ni känner alla mina intentioner och tankarnes gång, så att Ni icke insticker något emot författarens afsigter? Ska vi börja med Taklagsöl? Och sedan ta Syndbocken? Taklagsöl är klar; effekten är den gröna lampan (ögat) och sedan det vexande huset, flaggstången med flaggan. Men mannen måste sitta i stol, ej ligga i säng; läkarens öde måste liksom sköterskans sammanflätas med den döendes. Sköterskan kunde ju vara Hustrun förklädd (?) så blef det spänning i Dramat. Ryttaren och damerna med hunden måste förklaras och få roler. ''Gröna ögat'' kunde ju bli Läkaren, som är oigenkännlig för den Döende. Detta är visserligen Italiensk Comedia men hvad gör det? Alla former äro nu tillåtna?

Tycker Ni ej det vore en lifsuppgift att bli dramaturg, efter att ha varit öfversättare? Vi ha hundra dramer att göra! Men jag måste vara med vid sidan och *planera*, som är min förçe!

Men först: de nutida, sedan de historiska!![15]

Schering föredrog i stället att dramatisera ''Karl Ulfsson och hans moder'', en novell i *Hövdingaminnen*.[16]

Strindberg pekar på de dramatiska egenskaper *Taklagsöl* redan har, men anser att vissa åtgärder måste vidtas för att adaptera berättelsen till scenen. Förutom de rent praktiska detaljerna, som att huvudpersonen måste synas, vill han binda de uppträdande personerna mer till varandra. Detta grepp skulle accentuera tanken på livet som en väv. Först avser han tydligen att införa en exmake till hustrun, vilken ej omtalas i novellen. Troligen har Strindberg förebilden Wrangel i tankarna. I det sista förslaget tänker han i stället föra upp hustrun och gröna ögat på scenen. När han dessutom vill ge

ryttaren och damen roller, avlägsnar han sig från det som i brevet dessförinnan tycks vara ett monodrama: ''en enda jette-monolog''. Men det är mycket möjligt att han avser stumma roller. Anmärkningsvärt är att han vill ''förklara'' ryttaren och damerna och på så sätt avmystifiera personrelationerna inför överförandet till scenen.

Strindberg är tydligen inte säker på att alla partier av novellen går att transponera till drama. Med ''Episoden med hustrun och barnet'', som han tänker sig som förspel eller vill låta utgå, avser han förmodligen besöket på födelsedagen.

Av stort intresse är Strindbergs uppslag hur man skulle lösa problemet med överföringen av berättelserna till scenen genom att överlåta den episka texten åt sufflören. Han har tydligen den antika teatern i tankarna, men tekniskt och idémässigt skulle konstruktionen ge en distanserande effekt, som förebådar den episka teatern.[17]

Taklagsöl på Intima teatern

Varken Strindbergs egna planer på en dramatisering av *Taklagsöl* eller hans försök att uppmuntra Schering och andra till att överföra novellen till scenen gav några resultat. Först till hundraårsminnet av författarens födelse kunde man höra konservatorns monolog på teatern. Det var Toivo Pawlo som tog initiativet till en scenversion av *Taklagsöl* med anledning av jubileet. Uppslaget hade han fått från de ovan citerade breven som Strindberg skrev till Schering våren 1907, om hur han tänkt sig novellen på scenen. Några av Strindbergs anvisningar följde Pawlo, t.ex. lät han konservatorn sitta i en stol. Han utgick ifrån prosatexten och strök vissa partier, däribland en del naturvetenskapliga, så att en föreställning på en och en halv timme återstod. Förutom konservatorns monolog, som framfördes av Pawlo själv, förekom dialoger mellan sköterskan (Jerissa Jalander) och läkaren (Hans Dahlin — som även var regissör).[18] *Taklagsöl* hade i denna form premiär på Strindbergs gamla Intima teater vid Norra Bantorget den 29 november 1949. Presskritiken var övervägande positiv. Sven Barthel beskrev i *Dagens Nyheter* föreställningen på följande sätt:

> Dramatik vore överord, dramatisk framsägning kommer närmare. Pawlos prestation var till att börja med imponerande som rent kraftprov. Men imponerande också som framställningskonst. Publiken blev omedelbart fångad och var intill slutet starkt fängslad av det intensiva engagemanget i uppgiften som kom till intensivt mimiskt och vokalt uttryck. Han förmådde visserligen inte lika övertygande tillvarata varje nyans i den långa monologen, det vore kanske mycket begärt. Men den genomfördes med stark koncentration och säker känsla för ordens innehåll och valörer; atmosfären fångades och kvarhölls. Vissa passager gjorde en mycket fin effekt, så till exempel den sköna minnesbilden av äktenskapets korta sommarlycka.
>
> Man är Pawlo tacksam både för idén och för det sätt på vilket den förverkligades.[19]

Toivo Pawlo och Jerissa Jalander som konservatorn och 'Röda korset' i dramatiseringen av Taklagsöl, som uppfördes på Intima teatern 1949. Fotografiet är tidigare publicerat på första sidan i Dagens Nyheter den 30 november 1949. Pressens bild, kodnr 190.

Sammanfattning om Taklagsöl som drama och 'modernistiskt' verk

I föreliggande avhandling har jag sökt ta ställning i diskussionen om *Taklagsöls* 'modernism'. Brandell och Johannesson har pekat på förekomsten av en monolog som förebådar senare tiders experiment med inre monolog och stream of consciousness, medan Tjäder i stället vill framhålla att det är spelet mellan monolog och ramberättelse som gör *Taklagsöl* till en modern novell. Den ena aspekten behöver inte utesluta den andra. Här har ytterligare förklaringar framlagts som kan komplettera tidigare forskningsresultat och ge en tydligare bild av *Taklagsöl* som prosaexperiment.

När det gäller berättelsens komposition har dess brutna kronologi med minneskedjor och försök att upphäva tid och rum uppmärksammats. Denna litterära metod har naturligtvis samband med den upplösta monologen. Båda avser att skildra tankarnas flykt, som är oberoende av såväl logik som tid och rum.

Slutligen har *Taklagsöls* närhet till dramat studerats. En del av förklaringen till att novellen ger intryck av att vara ett för sin tid avancerat prosaverk ligger troligen i att det knyter så nära an till Strindbergs mest banbrytande dramatik. Förutom att uppbyggnaden med ram och monolog troligen är sprungen ur ett påtänkt monodramaexperiment, föreligger vad gäller teman och motiv en rad likheter med kammarspelen, som förebådar expressionistisk och absurd teater. Med denna novell, som har starka band till dramat, kan Strindberg betraktas som experimentator och föregångare inte bara på teaterns, utan även på prosans område.

FÖRKORTNINGAR

AB	Aftonbladet
DN	Dagens Nyheter
GMP	Göteborgs Morgonpost
GP	Göteborgs-Posten
KB	Kungliga Biblioteket
MLF	Modersmålslärarnas förening
OoB	Ord och Bild
SFSV	Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet
SLT	Svensk Litteraturtidskrift
SOS	Samlade otryckta skrifter av August Strindberg
SS	Samlade skrifter av August Strindberg
SV	August Strindbergs Samlade Verk
SvD	Svenska Dagbladet
TFL	Tidskrift för litteraturvetenskap

NOTER

Inledning

1 För *Taklagsöls* publicering se kommentaren i August Strindberg, *Taklagsöl. Syndabocken. Två berättelser,* i SV 55, red. Barbro Ståhle Sjönell, 2:a rev. tryckn. (Stockholm, 1985), s. 165 f.

2 Ibid., s. 174.

3 Martin Lamm, *August Strindberg,* II (Stockholm, 1942), s. 280 f.

4 Eric O. Johannessons uppsats är publicerad i *Scandinavian Studies,* 35 (1963), s. 223—238. Uppsatsen ingår reviderad i förf:s *The Novels of August Strindberg. A Study in Theme and Structure* (Berkeley & Los Angeles, 1968), s. 246—266.

5 Gunnar Brandells artikel är senare omtryckt i förf:s *Vid seklets källor* (Stockholm, 1961), s. 139—149 samt i *Strindbergs språk och stil,* Skrifter utg. av MLF, 99 (Lund 1964), s. 161—166. Poulenards avhandling trycktes först 1962.

6 Karl Warburg för över huvud taget inte novellen på tal i det Strindbergskapitel som återfinns i fjärde delen av *Illustrerad svensk litteraturhistoria,* utg. av Henrik Schück och Karl Warburg (Stockholm, 1916). Ej heller i den 3:e uppl. av verket (Stockholm, 1935), där Gunnar Castrén ansvarar för Strindbergsavsnittet, behandlas *Taklagsöl.* Johan Mortensen avfärdar berättelsen på två rader i *Från Röda rummet till sekelskiftet,* II (Stockholm, 1919) och konstaterar att den inte hör till Strindbergs bättre alster, s. 293. Fredrik Böök tilldelar novellen lika många rader i *Sveriges moderna litteratur* som utgör del 3 av Svenska litteraturens historia, Fredrik Böök m.fl. (Stockholm, 1921) och anser att Strindberg i denna ”nått en sorts bisarr form för visdom och resignation”, s. 343. Sven Stolpes *Svenska folkets litteraturhistoria, del VI, August Strindberg,* som dock snarare kan betraktas som biografi, ger generöst utrymme åt både *Taklagsöl* och *Syndabocken.* Han kallar dem ”mästarnoveller” och anser att de markerar någonting nytt i Strindbergs produktion ”och därmed i svensk litteratur”, s. 307 f.

7 Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk,* 3:e uppl. (Bern, 1954) s. 62: ”Das Motif ist das Schema einer konkreten Situation; das Thema ist abstrakt und bezeichnet als Begriff den ideellen Bereich, dem sich das Werk zuordnen lässt”.

8 *Svenskt Litteraturlexikon,* 2:a utvidg. uppl. (Lund, 1970), ss. 573, 379. Artikeln ”Motiv” är författad av Bengt Höglund.

9 Roland Lysell, *Erik Lindegrens imaginära universum* (diss., Stockholm, 1983), s. 29 och Anders Olsson, *Ekelöfs nej* (diss., Stockholm, 1983), s. 15.

10 Se Lysells inledning till ett utdrag, som denne översatt till svenska ur Jean-Pierre Richards avhandling *”L’Univers imaginaire de Mallarmé”* (1961), där Lysell påpekar att man inom den nya franska kritiken nästan alltid med en författares verk menar *hela* verket, den samlade produktionen, i *Hermeneutik,* en antologi sammanställd av Horace Engdahl m.fl. (Stockholm, 1977), s. 171.

11 Ibid., s. 177.

I. ”Eget är att hela historien är upplefvad! i det närmaste”

1 Gunnar Brandell, *Strindberg — ett författarliv*, 3 (Stockholm, 1983), s. 243 ff.

2 Gunnar Ollén, ”Ingress till Taklagsöl”, i programblad till Intima teaterns uppsättning av *Taklagsöl* 1949, s. 4.

3 I Bonniers förlagsarkiv finns bland Strindbergs kontrakt ännu en förteckning av samma typ, som troligen också tillkom 1904.

4 August Strindberg, *Ur Ockulta dagboken*, utg. av Torsten Eklund, 1963, s. 7. Harry Järv övertar denna uppgift i efterordet till faksimilutgåvan av *Ockulta dagboken* (Stockholm, 1977).

5 Vilhelm Carlheim-Gyllensköld, ”Redogörelse till August Strindbergs Arfvingar” daterad 6.4.1915, KB, Carlheim-Gyllensköldsamlingen nr 14, s. 17.

6 Kontrakt för villan, upprättat och undertecknat av Furusunds ägare Christian Hammer 15.4.1904, finns bevarat på KB under signum SgNM E:17.

7 Om ”Apsaras” skriver Strindberg i *En blå bok I*, avsnittet ”Diktarens självoffring”: ”En botgörare, som drar sig tillbaka i ensamheten för att genom försakelse rena sin själ, kan slutligen uppnå sådana högre andliga färdigheter att hans makt blir farlig för de lägre gudomligheterna. För att hindra botgöraren i sin andliga utveckling sände Indra en apsara, ett slags gudomlig bajader, för att störa och förföra botgöraren.” (SS 46, s. 72) Kalidasas drama *Sakuntala*, som ingår i Strindbergs bibliotek, läste Strindberg sommaren 1904; se Brev 15, s. 32 ff. och not 2 samt Hans Lindström, *Strindberg och böckerna*, Skrifter utg. av Svenska Litteratursällskapet, 36 (Uppsala, 1977), s. 139.

8 August Strindberg, *Strindbergs Brev till Harriet Bosse* med kommentarer av Harriet Bosse (Stockholm, 1932), s. 112.

9 Breven till Richard Bergh har tidigare uppmärksammats av Gunnar Ollén i uppsatsen ”Strindberg i Furusund”, *OoB* 1942, s. 85 f.

10 Strindbergs aggression torde även varit riktad mot svågern, ty sommaren därpå beskriver han i dagboken (4.7.1905): ”Gick på morgonen förbi Villa Bellini der π‘ιλπˢ [’Philps’] bodde 1900. Jag tänkte på den usle mannen med vrede. Straxt skällde en hund innanför staketet. Jag sade ’usch’. Då hördes en qvinna, som instämde med hunden och sjöng något försmädligt som jag dock ej fattade Jag vände mig om och spottade, önskande henne så långt.” Jfr även *En blå bok I*, avsnittet ”Människokännedom”, som sannolikt handlar om Hugo von Philp, SS 46, s. 48 f.

11 Det uppteckнade samtalet i KB, Carlheim-Gyllensköldsamlingen.

12 Strindbergs bror Axel hade nyligen gift om sig med en norska, Maggie Foss; Brev 15, s. 98, not 1.

13 *Strindbergs Brev till Harriet Bosse*, 1932, s. 155.

14 Carl Olov Sommar, *Strindberg på Östermalm* (Stockholm, 1980), s. 56 f.

15 Statistikern Joseph Guinchard var granne till Strindberg på Karlavägen 40. Han hade liksom Carlheim-Gyllensköld genomlidit skilsmässa från hustru och barn; se Brev 15, s. 285, not 3.

16 Hjalmar Bratt, ”Strindberg och Hvar 8 Dag”, *SvD* 30.5.1912. Bratt anger, utan att närmare precisera, att det var 1906 man bad Strindberg om en berättelse för tidskriften. I Rune Zetterlunds *Bibliografiska anteckningar om August Strindberg* (Stockholm, 1913) finns på ss. 58, 135 uppgifter om att *Taklagsöl* skulle ha författats före 1904. Misstaget beror troligen på ett felaktigt årtal för publiceringen av en del av novellen i *Deutsche Rundschau*. Ramhandlingen i *Taklagsöl* trycktes i tidskriften 1910 under titeln ”Richtfest”, men Zetterlund anger 1904.

II. Förarbeten

1 Beteckningen SgNM fastställdes 1980 och har använts t.ex. i Björn Meidals avhandling *Från profet till folktribun* (diss., Uppsala; Stockholm, 1982). I tidigare avhandlingar kan man möta olika signa som NMKB i Göran Söderströms *Strindberg och bildkonsten* (diss., Stockholm, 1972) och NMS i Göran Stockenströms *Ismael i öknen* (diss., Uppsala, 1972).

2 Versalerna anges i regel endast för avdelningen E., som ju inleder ny följd. I mars 1983 tillkom i samband med en inventering av Strindbergsarkivet de två tilläggskartongerna E. 23 och E. 24 med material som tidigare förvarats löst liggande.

3 Margareta Brundin, ''Hur förvarade Strindberg sina manuskript?'', *Kungl. bibliotekets årsberättelse 1981*, (tr. 1982), s. 62—80. Margareta Brundins utskrifter av Carlheim-Gyllenskölds förteckning har, liksom rekonstruktionen, varit till stor hjälp vid sökandet efter tidigare förvaringsplats för förarbetena till *Taklagsöl*.

4 För Carlheim-Gyllenskölds principer vid signeringen, se Brundin, s. 72.

5 Varje kartong har en påskrift på ryggen, som fanns där redan när Carlheim-Gyllensköld förteckнade dem; se Brundin, s. 72.

6 Margareta Brundin, som genomförde numreringen, har gjort en sammanfattning av de principer som tillämpats, ''SgNM Strindbergs efterlämnade papper i 'Gröna säcken'''. Denna redogörelse finns placerad i var och en av de nio kartongerna.

7 Gunnar Ollén, *Strindbergs 1900-talslyrik*, (diss., Stockholm, 1941), s. 342.

8 Se förordet till Barbro Ståhle Sjönell, ''Komplement till Katalog över 'Gröna säcken' i Kungliga Biblioteket'', KB, 1984, s. 3 f., där även de övriga kategorierna som förekommer i SgNM 1—9 definieras.

9 Carlheim-Gyllenskölds förteckning över I.C.2, s. 6, Carlheim- Gyllensköldsamlingen nr 29.

10 Lamm anser att repetitionerna av *Påsk* på Dramaten våren 1901 med Harriet Bosse i rollen som Eleonora gav Strindberg den personliga inspirationen till *Ett drömspel*, Lamm, 1942, s. 150; se även Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, 4:e omarb. uppl. (Stockholm, 1982), s. 435.

11 Carlheim-Gyllenskölds förteckning över I.C.2, s. 12, Carlheim- Gyllensköldsamlingen nr 29.

12 Martin Lamm, *Strindbergs dramer*, II (Stockholm, 1926), s. 336.

13 Ollén, 1982, s. 493.

14 Lamm, 1942, s. 274, not.

15 Brundin, s. 90.

16 Sten Carlsson [& Jerker Rosén], *Svensk historia*, 2, 3:e uppl. (Stockholm, 1970), s. 448.

17 Personnyckel, Carlheim-Gyllensköldsamlingen nr 21:12, KB.

18 Titeln ''Svarta Handsken'' förekommer på förarbetet, men rör troligen ett långt tidigare uppslag än det som ledde till kammarspelet 1909. En svart handske tycks ha förekommit i samband med Emil Kléens begravning (17.12.1898), vilket framgår av förarbetena 9:3,27 och 9:3,31. Andra förarbeten, som är tänkta som ''Scioptikon'', innehåller stoff från sommaren 1904 (9:5,23 och 3:22,50).

19 Brevet i Bonniers förlagsarkiv.

20 Barbro Ståhle Sjönell, ''Strindbergs litterära förarbeten i 'Gröna säcken''', *TFL*, 1984:2—3, s. 25—31.

21 Jfr vad Carl Reinhold Smedmark visar beträffande utkasten till *Mäster Olof*, SFSV, XIX, häfte 3 (Stockholm, 1957), s. 3.

22 Rubriken ''Ålen'' hänför sig troligen till det textställe i *Till Damaskus II* där Den Okände om sin hustru säger: ''Hon ligger som en elektrisk ål och meddelar sina slag på betydligt avstånd'' (SS 29, s. 205).

23 Stockenström, s. 288 ff. samt s. 528, not 9.

24 Se Brundin, s. 82, där lägget finns avbildat i färgtryck.

25 Utkasten till Indras Dotter har behandlats av Fritz Paul (Bochum) i "'Indras Dotter': Zur Genese von Strindbergs Dramenentwurf aus dem Jahre 1905", *Scandinavica*, 15 (1976), s. 19—28.

26 Charlotte Strindberg, som var gift med Augusts bror Axel, avled 26.6.1903; Brev 14, s. 273, not 1.

27 *Pantaschatantra*, övers. av Ludwig Fritze (Leipzig, 1884) ingår i Strindbergs bibliotek 1912; se Lindström, 1977, s. 141.

28 Författaren Maeterlinck var enligt Strindberg i händerna på en jordande som drog ned honom, nämligen hustrun; se Brev 14, s. 302 f., not 3 och *En blå bok I*, SS 46, s. 71, "Det oundvikliga". Carl Richard Tjader och Carl Oscar Berg gjorde båda skandal under Strindbergs tid, se *Svenska män och kvinnor*, band 7 (1954), art. av Thure Månsson och Otto Robert Landelius, s. 563 f. och band 1 (1942), art. av Nils Bohman, s. 232 f. För Berg, som gjorde utfall mot Strindberg i Giftasprocessen, se även August Strindberg, *Vivisektioner*, övers. av Tage Aurell med introd. och komm. av Torsten Eklund, Strindbergssällskapets skrifter (Stockholm, 1958), s. 35 och Hans Lindström, *Hjärnornas kamp* (diss. Uppsala, 1952), s. 128, not 4.

29 Jfr Lamm, 1942, s. 333, där Kvalhem i *En blå bok* snarast anses fungera som en beteckning för jorden.

30 Arvid August Afzelius, *Swenska folkets Sago-Häfder*, 3 (Stockholm, 1841), s. 10. Boken ingår i Strindbergs bibliotek 1912; se Lindström, 1977, s. 153. Strindberg har gjort förstrykningar i sitt exemplar vid Solsången, s. 10 f.

31 Ivan Engnell, art. "Dödsriket" i *Svenskt bibliskt uppslagsverk*, band 1, utg. av Ivan Engnell (Stockholm, 1962), sp. 483.

32 Kama Loka beskrivs i Helena P. Blavatsky, *Nyckel till teosofien* (Stockholm, 1890), s. 134, samt i Annie Besant, *Den uråldriga visdomen* (Stockholm, 1900), s. 71 ff. Båda böckerna fanns i Strindbergs bibliotek, se Lindström, 1977, ss. 94, 96.

33 Strindberg använder hakparentes. Texten inom parentes har utan tvivel tillkommit senare.

34 Se *Ockulta dagboken* 11—12.7.1905.

35 Kung Lear och Timon av Athen blir på olika sätt bedragna i Shakespeares dramer.

36 Stockenström, s. 540, not 20.

37 Benämningen "Babels torn" förekommer i *Svarta handsken*, SS 45, s. 291. För datering av utkast med rubriken "Huset Babel" se nedan s. xx.

38 Jfr även förarbetet med rubriken "Occulta" (9:5,28; Lessebo bikupa 1898), som innehåller meningen: "Bevis om en skendöd som ej visade sig för en vän förrän 2 dagar efter döden".

39 Jfr brev från Strindberg till Harriet Bosse 2—6.6.1904: "[...] tar det som ett kall att upplysa menniskorna om dels att de icke äro i den bästa af verldar, dels att en annan bättre fins, som väntar oss"; Brev 15, s. 33.

40 Jfr t.ex. *Les merveilles du ciel et de l'enfer et des terres planétaires et astrales par Emmanuel de Swedenborg, d'après le témoignage de ses yeux et de ses oreilles*, II, övers. av A.J.P. [Pernetty] (Berlin, 1782), ss. 109, 189, samt samme förf:s *La vraie religion chrétienne contenant toute la théologie de la nouvelle église*, T. II, 2:e ed., övers. av J.-F.-E. Le Boys des Guays (Paris, Londres, New-York, 1878), s. 368. Båda böckerna i Strindbergs bibliotek 1912; se Lindström, 1977, s. 105. I sitt exemplar av det förstnämnda verket har Strindberg strukit för de aktuella textställena.

41 Stockenström, s. 540, not 20.

42 Nansens resa nämns redan i *Götiska rummen*, SS 40, s. 274.

43 Stockenström, s. 540, not 20.

44 Platons Valda skrifter 1—6, övers. av Magnus Dalsjö (1870—86), fanns redan i Strindbergs bibliotek 1892, se Lindström 1977, s. 53. Phaidon ingår i del 1.

45 Jfr även *En blå bok I*, SS 46, s. 172, avsnittet "Landstigningen".

46 Stockenström, s. 540, not 20.

47 Emanuel Swedenborg, *Arcana coelestia*, I (Christianstad, 1861), s. 85; se även Platon, *Staten*, Valda skrifter, 2, övers. av Magnus Dalsjö, 2:a förbättrade uppl. (Stockholm, 1902), s. 324, där det

omtalas att ögonen smärtar på en människa som lämnar grottan och träder ut i ljuset. Båda böckerna tillhör Strindbergs bibliotek 1912, se Lindström, 1977, ss. 105, 109.

48 Eklund uppger att brevet är feldaterat den 7 mars 1907; se Brev 15, s. 359, not. Raoul Francé var en tysk författare av populärvetenskaplig litteratur, som bl.a. behandlade växternas själsliv; se Brev 15, s. 116, not 1. Carl Ludwig Schleich var en läkare som tillhörde kretsen på Zum schwarzen Ferkel i Berlin; se Brev 9, s. 190, not 9.

49 Lars Dahlbäck har registrerat innehållet i kartongerna med naturvetenskapligt material, ''Förteckning över innehållet i 'Gröna säcken' (kartong 18—36) (1977—78)''. Förteckningen finns tillgänglig på KB:s handskriftsavdelning.

50 Platon, *Staten*, s. 480 ff. Exemplaret av Platons *Staten* i Strindbergs bibliotek innehåller anteckningar — dock ej vid berättelsen om mannen som besöker dödsriket.

51 Brev från Strindberg till Tor Aulin 28.1.1908, Svenska Akademiens arkiv. Delar av brevet är tidigare publicerat i Moses Pergament, *Svenska tonsättare* (Stockholm, 1943), s. 36 ff.

52 Ossian Ekbohrn var överuppsyningsman vid tullverket i Sandhamn och god vän till Strindberg från dennes tid som telegrafist. När Strindberg besökte honom 1889 uppfattade han Ekbohrn som nervsjuk. Ekbohrns öde har haft betydelse för Strindbergs skildring av intendentens förfall i *I havsbandet*. Hans personlighet finns även skildrad i *Inferno*, SS 28, s. 84 ff., och i ''Nemesis Divina'' i *Vivisektioner*, 1958, s. 41 ff.; se Gunnar Brandell, *Strindbergs infernokris* (diss. Stockholm, 1950), s. 59 f. Pehr Staaff var journalist och författare samt ivrig förkämpe för Det Unga Sverige.

53 Se brev från Strindberg till Emil Schering 10 och 17.4.1907, Brev 15, s. 361 f., samt 6.5.1907, Bonniers förlagsarkiv.

54 Det av Friedrich Nietzsche präglade uttrycket ''Die grosse Verachtung'' återfinns även i *Svarta fanor*, SS 41, s. 51. För tillkomsten av *En blå bok I* se Lamm, 1942, s. 332.

55 August Falck, *Fem år med Strindberg*, 2:a uppl. (Stockholm, 1935), s. 183 ff. Fanny Falkner återger i *August Strindberg i Blå tornet* (Stockholm, 1921), s. 25, samma berättelse om duken som gav uppslaget till pjäsen, men upplyser också om att Strindberg sade sig ha ''närt idén sedan ungdomen''. Tidpunkten för pjäsens planläggning är alltså något osäker.

56 Söderström, s. 129 f.

57 Se ovan not 52.

58 Se ovan not 16.

59 Jfr förarbetet 9:5,48, där man återfinner uppslaget: ''Han står i fönstret och ser fjäriln *nunnan* komma, hvilken skall ödelägga hans skog och hela provinsens.''

60 Jfr utkastet med rubriken ''Huset Babel./ (Scheol.)'' (4:25,3) där det under akt 1 står: ''*Bosättningen.* Στεν'αμμαρ [*'Stenhammar'*]''. I *En blå bok II* finns ett avsnitt ''Pandora'', SS 47, s. 696 f., som handlar om att mannen skall lyda Gud och inte sin kvinna. Pandora fungerar som straff för den otrogne.

61 Utkastet finns avbildat i kommentarvolymen till *Taklagsöl*.

62 Se Björn Englund, art. ''Grammofon'', *Sohlmans musiklexikon*, band 3, 2:a rev. och utvidg. uppl. (Stockholm, 1976), s. 175 f.

63 Belägget finns i *Uppfinningarnas bok*, III, utg. av A. Berglund (Stockholm, 1897), s. 543.

64 Uno Willers, *Från slottsflygeln till Humlegården* (Stockholm, 1962), s. 129.

65 Uno Willers, *Strindberg om sig själv* (Stockholm, 1968), s. 42. Här preciserar Willers tidpunkten för mötet med Dahlgren till ''seklets första årtionde — efter år 1903''. Willers översände boken till Strindbergs dotter Karin Smirnoff 17.2.1969. Hon svarade med att söka ta reda på om hon kunde finna någonting om en grafofoninspelning nämnt i systern Gretas brev eller dagbok. Ingenting i den vägen stod att finna. Se koncept till Smirnoffs brev på KB, Brevväxling KB, SgKB: Smirnoff: 4.

66 Se ordförklaringarna till SV 55, s. 185.

67 De båda musikstyckena återfinns i ''*Förteckning öfver inspelade grafofon- och fonograf-rullar*'', utg. av Anders Skog (Göteborg, 1902), ss. 27, 35, Strindbergs bibliotek, Strindbergsmuseet.

68 Av kuverten till breven från Strindberg till Carlheim-Gyllensköld framgår att denne våren 1903 bodde på Sibyllegatan, sommaren 1903 vistades i Sandhamn, åter var på Sibyllegatan i september 1903 och i maj 1904 hade flyttat till Riddargatan. Ett brev från Strindberg till Carlheim-Gyllensköld antyder att den senare var ensam i januari 1903, Brev 14, s. 241. I ett brev från Strindberg till Harriet Bosse 23.9.1905 skriver han att han just då fått reda på att Carlheim-Gyllensköld gift om sig och skilt sig igen det sista året; Brev 15, s. 173, not 8.

69 Skådespelaren Tore Svennberg med fru och svägerska var gäster hos Strindberg på Furusund den 15 och 29.7.1905, se Brev 15, s. 135, not 1.

70 Madame Charlotte Caron-Futterer innehade det crêmerie där Strindberg under sin Paristid 1895—96 intog måltiderna och umgicks i konstnärskretsar; se Söderström, ss. 276 f., 291. Assessorskan W har inte kunnat identifieras. Ida Molard-Eriksson var en svensk skulptris som Strindberg umgicks med i Paris; se Söderström, s. 273.

71 Sommar, s. 43.

72 Förarbetet är tryckt i SOS II, s. 163.

73 Melodin till Upp genom Luften användes i kampsången Arbetets söner; se SV 55, s. 188.

74 Det skulle i så fall vara raden ”Spikar i skorna”, som dock snarare återfinns i *Legender*, där det förekommer en episod med en pligg som lossnar i stöveln och sticks. Den sårade sätter smärtan i samband med Swedenborgs tuktoandar, SS 28, s. 243.

75 Jfr omslaget med rubriken ”I Vindskontoret” (9:1,31—33, Lessebo bikupa 1905).

76 *Holländarn* är tryckt i SOS I, s. 201—254.

77 Se brev från Strindberg till Hugo Geber 22.9.1903: ”Fråga mig icke om skälen, men låt mig byta ut Pintorpafrun”; Brev 14, s. 292.

78 Se ovan not 12.

79 ”Norling” har ej identifierats, men Wirsén torde avse Carl David af Wirsén.

80 Texten finns tryckt i SOS II, s. 161.

81 Märta Fröding, ”Loss och lägg ut!”, *Idun*, nr 25, 1944, s. 29.

82 Ester Grönblad, *Furusund — ett skärgårdscentrum* (Stockholm, 1970), s. 97 ff.

83 Gunnar Ollén, 1942, s. 85.

84 Grönblad, bildsida 5 och s. 109.

85 På förarbetet 6:16,41 ges förebilden till den onda kokerskan: ”Köttets fångenskap: Den elaka Ελλεν ['Ellen'] som höll sitt herrskap i slafveri, genom att laga god mat”. Ellen var tjänsteflicka hos Strindberg.

86 Grönblad, s. 117 f. Fotografierna med påskliljetapet som bakgrund återges som illustration bildsidorna 24—25. Se även bilderna i denna avhandling ss. 17, 57, 59, 114.

87 Krister Malmström i trebetygsuppsatsen *Studier i Strindbergs Sagor*, Litteraturhistoriska institutionen, Stockholms Universitet, vt 1964, s. 9 ff. och Margareta Rasmuson i C-uppsatsen *Fagervik och Blåvingesagan*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet, ht 1978, s. 49 ff. tar båda upp frågan om dateringen av dramautkasten till ”Blåvinge finner Guldpudran”. Den senare anser, med fog, att dramautkasten tillkommit efter sagan.

88 Pergament, s. 37; korrigerat efter originalbrevet. Se ovan not 51.

89 Se ovan not 55.

90 Det är inte omöjligt att Strindberg under 2♀ syftar på den situation som avspeglas i ett brev från Strindberg till brodern Axel 18.9.1901, där han, sedan Harriet Bosse lämnat honom, ber att få hjälp av vännerna Gustaf af Geijerstam, Richard Bergh och Vilhelm Carlheim-Gyllensköld, Brev 14, s. 132.

91 Samtliga utkast finns avbildade i den textkritiska kommentaren till *Taklagsöl*.

92 Utkastet är avbildat i SV 55, s. 162.

93 I ett brev till Schering, troligen från 12.7.1904, beställer Strindberg *Die Magie der Zahlen* av den österrikiske filosofen och ockultisten Lazar B. von Hellenbach. Boken ingår emellertid inte i Strindbergs bibliotek; Brev 15, s. 49.

94 En magisk kvadrat uppställd omkring 1906 av Strindberg finns avbildad efter titelbladet i SV 55. Denna typ av kvadrat kan studeras i Lazar B. von Hellenbachs *Die Magie der Zahlen* (Wien, 1882), s. 113, där fylld med årtal gällande Napoleons liv.

95 I Gröna säcken finns en sammanställning av sju andra amerikanska presidenters liv (SgNM 19), som påminner om den som skildras i *Taklagsöl*.

96 I ett brev till Harriet Bosse 19.10.1904 skriver Strindberg: ''Skrifva kan jag icke — har haft så mycket bekymmer för andra, men lyckats ordna. Min Sommarnattsdröm, från Fagervik, hägrar då och då men den blef störd af så mycket ondt som måste utskrapas''; Brev 15, s. 73. I not 4 på följande sida sammanställer Eklund planerna med utkastet ''Sommarmorgon'' och hänvisar till Olléns avhandling, 1941, med dess bilagor 1—6. Där förekommer inte något utkast med den titeln. Kanske avser Eklund ''Sommarsagan'' (4:20,9), som dock bör ha tillkommit före ''Valborgsafton på Fagervik'' (sedermera Trefaldighetsnatten) från våren 1902; se Ollén, s. 172.

97 *Syndabockens* tillkomst beskrivs utförligare i SV 55, s. 168 f.

III. Tema

1 Lamm, 1942, s. 279.

2 Johannesson, 1968, s. 265.

3 Per Arne Tjäder, ''Det växande huset'', TFL, 1978, s. 34.

4 Ibid., s. 41 f.

5 Brandell, 1950, s. 146.

6 Ibid., s. 147.

7 Ibid., s. 88.

8 Ibid., s. 120 f.

9 Ibid., s. 89.

10 Stockenström, s. 252 f. Syndabocksrollen ligger nära tanken på Kristi försoningsverk. De flesta forskare är ense om att Strindberg inte kunde acceptera att Jesus genom sina lidanden hade befriat människorna; se t.ex. Lamm, *Strindberg och makterna* (Stockholm, 1936), s. 146 f., Brandell, 1950, s. 143 f. och Stockenström, s. 80. Mot denna ståndpunkt polemiserar Olle Helander i uppsatsen '''För stolt att se en annan sona'. Om försoningsmotivet i svensk skönlitteratur med särskild hänsyn till Strindberg'', *Svensk Teologisk kvartalskrift*, 1984, ss. 29 ff. Med samma citat som Lamm anför ur *Svarta fanor* och *En blå bok* vill han tvärtom hävda att Strindberg inte avvisade Kristi försoningsverk, även om andra textställen pekar i den riktningen. Hans resonemang övertygar inte. Lamm, 1936, s. 147, har framhållit den försoningslära Strindberg kallade ''satisfactio vicaria personalis'' som blev så litterärt fruktbar. Det finns ju åtskilliga exempel på personer som får lida för andras synder i Strindbergs litterära produktion efter *Inferno*, t.ex. Magnus i *Folkungasagan*, Eleonora i *Påsk*, Advokaten i *Ett drömspel* och Libotz i *Syndabocken*. Dessa syndabockar övertar så att säga Kristi roll och utplånar en annans skuld genom ett frivilligt åtaget lidande.

11 Stockenström, s. 253.

12 Ibid., s. 262.

13 Meidal ger i sin avhandling, s. 159, fler exempel på att föreställningar från *Inferno* är levande i *En blå bok*, t.ex. i avsnitten ''Infernotanken'' och ''Kristendom och radikalism''.

14 Brandell, 1950, s. 146.

15 Claes Rosenqvist, *Hem till historien* (diss., Umeå; Stockholm, 1984), ss. 197 f., 203.

16 Vivi (Blom-Edström) Edström, ''Vävsymbolen hos Rydberg, Selma Lagerlöf och Strindberg'' i *Göteborgsstudier i litteraturhistoria tillägnade Sverker Ek* (Göteborg, 1954), s. 276 ff.

17 Ibid., s. 281. Bilden har använts även på andra håll t.ex. i *Legender*, SS 28, s. 321, och i novellen ''Apostata'' i *Hövdingaminnen*, SS 43, s. 290.

18 Det gäller repliker av Prospero i *Stormen*, akt 4, scen 1 och av titelrollen i *Macbeth*, akt 5, scen 5. I

Strindbergs exemplar av *Stormen*, Shaksperes dramatiska arbeten, 11, övers. av Carl August Hagberg (Lund, 1899), är citatet förstruket på s. 55. Båda Shakespearecitaten är förvanskade, se ordförklaringarna SV 55, s. 192 f.

19 Peter Hallberg vill i sin uppsats ''Strindbergs kammarspel'', *Edda*, 1958, s. 4 ff., betona betydelsen av att Strindberg studerade Shakespeare vid tiden för författandet av kammarspelen. En annan inspirationskälla ligger också nära till hands. Det är Mme Blavatsky, den teosofiska författarinna vars verk Strindberg läste på 1890-talet på uppmaning av brevvännen Torsten Hedlund; Brev 11, s. 346 f. och not 1. I *Den hemliga läran*, I (Stockholm, 1895), som Hedlund översände, står bl.a. följande parti att läsa om Karma, vilken liknas vid ''den stränga och omutliga *vedergällningslagen*'', dvs. det öde ''hvarje människa från födelsen till döden väfver omkring sig, tråd efter tråd, likasom spindeln sin väf [...] När den sista maskan är inväfd, och människan synbarligen blifvit insnärjd i sina egna gärningars nät, då befinner hon sig fullkomligt i detta sitt *själfskapade* ödes våld''; s. 739. Detta avsnitt citeras av Lamm, 1936, s. 133 f. Bildspråket liknar i hög grad kammarspelets, men Blavatskys beskrivning gäller ett personligt ödes trådar och nät — ej en väv som binder samman människor.

20 Platon, *Staten*, s. 483 ff.

21 Se uppteckningar i Folkminnessamlingen, Nordiska museet. Där står dock ingenting att finna om 'gröna ögon'.

22 Lotta Gavel Adams, *August Strindbergs 'Inferno' inför utgivningen i Samlade Verk: redovisning av textläget samt förslag till textetablering*, uppsats framlagd vid doktorandseminariet, Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet, ht 1983, s. 34.

23 August Strindberg, *August Strindbergs dramer*, III, utg. med inledningar och kommentarer av Carl Reinhold Smedmark (Stockholm, 1964), s. 201.

24 Se Stockenström, s. 246 f.

25 John Landquist, ''Strindbergs filosofi. Nemesis, I'', *SvD* 2.1.1905. Artikeln är omtryckt i *Filosofiska essayer* (Stockholm, 1906) — det anförda på s. 265 ff.

26 Ibid., s. 284. Lamm påpekar, 1926, s. 89, att de tidigaste utkasten till *Brott och brott* har rubriken ''Ockultistiska Dramer:/ Nemesis-Dramer'' (4:21,4).

27 Landquist, 1906, s. 288. Landquist var vid författandet av dessa artiklar endast 23 år. De kan inte ses som representativa för hans uppfattning som Strindbergskännare längre fram. Av *John Landquist om Strindberg personen och diktaren*, redigering och kommentarer av Solveig Landquist (Stockholm, 1984), som innehåller artiklar och essäer om Strindberg samt om Strindbergslitteraturen, framgår att Landquist hyste stor förståelse för Strindbergs diktning även efter *Inferno*; se t.ex. ss. 224—229, 307 f.

28 I sin uppsats ''Nemesis divina'' i *Vivisektioner* från 1887 hänvisar Strindberg till Linnés manuskript om ''Nemesis divina'', där Strindberg konstaterar att naturforskaren tror på ''en guds omedelbara ingripande i mänskors öden'', SS 22, s. 163. Liksom Linné tycker han sig stå under ett speciellt beskydd, men vill söka förklara fenomenet på naturliga grunder som slumpens gärningar; jfr Martin Lamm, *August Strindberg*, I (Stockholm, 1940), s. 325. År 1894 skriver Strindberg en fortsättning: ''Nemesis divina (suite)'' på franska, som är tryckt i *Vivisektioner*, övers. av Tage Aurell (Stockholm, 1958). Där räknar Strindberg upp ytterligare personer som varit hans antagonister, vilka sedermera drabbats av olyckor. Han säger sig därpå vara nära att falla in i ''den gamla vidskepliga tron på Nemesis'', s. 37. Sedan flera exempel återgivits är emellertid hans ''principiella fritänkar-tro så tämligen skakad'', s. 49. Som tidigare framhållits ingår efter infernokrisen tron på en vedergällning som styrs av högre makter, dvs. av Gud, i Strindbergs religion. Lamm har, 1936, s. 132 ff., spårat såväl franska ockultister som Mme Blavatskys teosofi och Swedenborgs andelära bakom denna föreställning.

29 Ryttaren bör vara identisk med Fredrik von Essen, som var politiker och riksmarskalk —dock ej släkt med Siri von Essen.

30 Se Brandell, 1950, s. 241 f., Barbro Ohlson, *Stora landsvägen. En studie i den strindbergska symbolis-*

mens motiv-värld, proseminarieuppsats, Litteraturhistoriska institutionen, Stockholms Universitet, vt 1962, s. 32 ff. och Claes Rosenqvist, s. 205 ff. Den senare hänvisar bl.a. till Richard B. Vowles' specialstudie ''Strindberg and the Symbolic Mill'', *Scandinavian Studies*, 34 (1962), s. 111—119.

31 Stockenström, s. 191 f.

32 Ibid., s. 304.

33 Ibid., s. 192.

34 Ibid., s. 361. Tidigare i avhandlingen vill Stockenström se denna tuktande funktion i ''nästan alla äktenskapliga förhållanden i postinferno-diktningen'', s. 308.

35 Denna bild förekommer redan i ''Den romantiske klockaren på Rånö'' i *Skärkarlsliv*, SV 26, red. Nils Åke Sjöstedt (Stockholm, 1984), s. 64.

36 Birgitta Steene, *The Greatest Fire* (Carbondale & Edwardsville, 1973), s. 153.

37 Ollén, 1949, s. 6. Walter Johnson gör också i *August Strindberg* (Boston, 1976), s. 123, en jämförelse mellan *Taklagsöl* och *Ett drömspel*.

38 I *Ockulta dagboken* 18.11 och 21.11.1901, 10.7.1903 samt 6.12.1904.

39 Lamm, 1926, s. 326. Børge vill i sin avhandling, *Strindbergs mystiske Teater* (diss. København, 1942), s. 195, not, utvidga symboliken till att gälla hela tillvaron.

40 Evert Sprinchorn, ''Logiken i Ett drömspel'', i *Synpunkter på Strindberg*, red. av Gunnar Brandell (Stockholm, 1964), s. 231 ff. Uppsatsen är tidigare publicerad i *Modern Drama*, 5 (1963:3), s. 352—365.

41 Sven Delblanc, ''Ett Drömspel'', i förf:s *Stormhatten* (Stockholm, 1979), s. 78.

42 Två av dessa Luthercitat finns också återgivna i avsnittet ''Fariséer'' i *En blå bok II* följda av texten: ''Swedenborg varnar för askes och ensamhet, ty dels följas de av egenrättfärdighetskänslan och hopp om lön, dels framkalla de onda andar som plåga människans samvete med lapprisaker, och framtaga allt ont hon gjort'', SS 47, s. 712.

43 Platon, *Staten*, 1902, s. 322 ff. Jfr beskrivningen av grottan i *En blå bok I*, ''Konsten att vända sig'', SS 46, s. 101 f.

44 Andra referenser till Platons idélära finner man t.ex. i *Götiska rummen*, SS 40, s. 266, *Svarta fanor*, SS 41, s. 185 och *Historiska miniatyrer*, SS 42, s. 79 f.

45 Se Johannesson, 1968, s. 263. I citatet finns faktiskt exempel på att vävsymboliken endast avser *en* individ — som i avsnittet citerat ur *Den hemliga läran* av Blavatsky; se ovan not 19.

46 Torsten Eklund visar i *Tjänstekvinnans son* (diss., Stockholm, 1948), s. 353, att demaskeringar förekommer redan i Strindbergs naturalistiska diktning. Se även Smedmarks utgåva av *August Strindbergs dramer*, III, 1964, s. 283.

47 Lamm, 1926, s. 373.

48 Se Göran Lindström, ''Strindbergs kammarspel opus 2, Brända tomten'', i *Essays on Strindberg*, utg. av Carl Reinhold Smedmark, Strindbergssällskapets skrifter (Stockholm, 1966), s. 138 ff., där han beskriver hur temat om svårigheten att undvika misstag i villornas värld varieras i dramat.

49 Se Hallberg, 1958, s. 15 f., angående ytterligare en demaskeringsscen i *Spöksonaten*. Det är Studenten som berättar om sin far. Denne skulle en gång hålla tal: ''Då släppte spärrhakarne, och i ett längre anförande avklädde han hela sällskapet, en efter annan, sa dem all deras falskhet'', SS 45, s. 208. Strindberg använder i början av detta citat samma bild för att beskriva hur den psykiska kontrollmekanismen sätts ur funktion, som han begagnar för att beskriva konservatorns bristande förmåga att hejda talflödet under påverkan av feber och morfin.

50 Det bör kanske tilläggas att sommarvisionen för Fruns del också är knuten till återfinnandet av barnet och den försoning som kommer henne till del.

51 I dagboken, 19.12.1904, kommenterar Strindberg även månreflexer med en speciell symbolisk betydelse. Det är två ljus i trädgårdslanden, som syns från fönstret: ''Det var två olika stora glasbitar, i hvilka månen reflekterades. Gjorde ett starkt intryck på mig. 'Hoppets stjerna flög mig

från bröstet'... Harriet och Lillan''. De tre sista orden är tillagda med blyerts. Det kan tänkas att solreflexerna som han iakttar, och vars förekomst han nedtecknar i dagboken 18.6.1905 och 20.1.1906, också ger honom associationer till hustrun och barnet.

52 Stockenström, s. 389 f.

53 Sammanställningar ur Solsången återfinns även i *Kronbruden*, SS 36, s. 38 f.

54 Se även vad Sven Cederblad skriver om Strindbergs kontakt med Solsången i ''Strindberg och Afzelii Sagohäfder'', *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr 23, November 1958, s. 13.

55 Göran Lindström, kommentar till August Strindberg, *Kammarspel. Opus 3. Spöksonaten*, Skrifter utg. av MLF, nr 96 (Lund, 1963), s. 84 ff.

56 Ibid., s. 86.

57 Inge Jonsson, *Swedenborgs korrespondenslära* (Stockholm, 1969), s. 198.

IV. Motiv

1 Gunnar Brandell [& Jan Stenkvist], *Svensk litteratur 1870—1970,* 1 (Stockholm, 1974), s. 106.

2 Carl Fehrman, ''Slutscenen i 'Ett drömspel' '', i förf:s *Poesi och parodi* (Stockholm, 1957), s. 85. Citatet ur *Legender* fortsätter: ''— Även du, således!/ —Även?/ —Ja! Det är vår tids sjukdom! Man kallar det Guds kvarn''.

3 Ibid., s. 86. Att Strindberg avsett just en livsrevy kan bekräftas av tillägget författaren gjort i ett exemplar av *Ett drömspel*, som finns bevarat på KB under signum Vp 79 m. Exemplaret omfattar endast slutet av upplagan 1902, som ursprungligen innehållit även *Kronbruden* och *Svanevit*. Vid ''Erinran'' har Strindberg bl.a. skrivit: ''Stämföringen är strängt genomförd, [struket ord] och i Finalens offerscen drager allt det förflutna förbi, motiven resumeras ännu en gång, såsom lifvet med alla dess detaljer lär göra i dödsstunden [...]''.

4 Fehrman, s. 86 ff. Däremot registreras hos Lindström, 1977, s. 53, i Strindbergs bibliotek 1892, tre andra verk av Théodule Ribot: *Les maladies de la personnalité* (1885), *Les maladies de la volonté* (1883) och *La psychologie anglaise contemporaine* (1870).

5 Fehrman, s. 90 ff.

6 Blavatsky, 1890, s. 150. Här citerad efter den svenska originalöversättningen.

7 Besant, s. 73. Här citerad efter den svenska originalöversättningen.

8 Lindström, 1977, ss. 96, 94.

9 ''Förteckning över saknade nummer i Strindbergsbiblioteket'', som upprättades 1973 av Hans Lindström, visar att boken saknades redan vid en inventering 1962; förteckningen finns på KB:s handskriftsavdelning.

10 Det framgår av ''Komplettering av Hans Lindströms förteckning över saknade nummer i Strindbergsbiblioteket'', som Staffan Wigelius sammanställde 1979—80, där för övrigt en hel del annan teosofisk litteratur registreras som saknad; Wigelius' förteckning finns på KB:s handskriftsavdelning.

11 Fehrman, s. 92 f. I Gröna säcken finns en förteckning över ''Källor till 'Hemliga läran' af Blavatsky'' (9:3,13), som innehåller 30 titlar.

12 Stockenström, s. 82 f. och not 122, s. 505. Strindbergs anteckning är gjord i Swedenborg, 1782, s. 35.

13 Se Brandell, 1950, s. 114 f., där han utreder i vilken ordning Strindberg kom i kontakt med Swedenborgs skrifter.

14 Swedenborg, 1861, s. 334. Textstället är förstruket i Strindbergs exemplar. Om Swedenborgs uppfattning av ödeläggelsen, se Brandell, 1950, s. 118 och Stockenström, s. 83.

15 Swedenborg, *Arcana coelestia*, 2 (Christianstad, 1864), s. 225. Textstället är förstruket i Strindbergs exemplar.

16 Stockenström, ss. 191 f., 239, 269 f. Hans citat ur ''Jakob brottas'' är något mer omfattande.

17 Jämför även liknande fenomen i *Ensam*, SS 38, s. 180 och i *Svarta fanor*, SS 41, s. 263.
18 'utdraget i evigheters evighet'.
19 Understrykningarna är troligen gjorda av Herrlin. Blyerts har använts både i text och i understrykningar.
20 Carlheim-Gyllensköldsamlingen nr 11, KB.
21 Gustaf af Geijerstam var från nyåret 1897 litterär chef för Gernandts förlag som gav ut *Inferno* och *Legender*.
22 Brandell, 1950, ss. 102 f., 116.
23 Stockenström, ss. 72 f., 229.
24 Ibid., s. 304.
25 Ibid., s. 377 f.
26 Ibid., s. 391.
27 Det är troligt att skaldens död i *Götiska rummen* delvis bygger på Strindbergs upplevelse av vännen Emil Kléens död 10.12.1898. I *Ockulta dagboken* antecknar Strindberg, som besökte Kléen flera gånger på dennes sjukläger natten innan Kléen avled: ''Tog afsked af Kleen på aftonen! emedan han troddes skola dö. Orolig natt mellan 12—2. Hela agonien! erfor jag''.
28 Se ovan s. 30, där liknande scener ur *Carl XII* och ''Sagan om Stig Storverks son'' redovisas.
29 Idén till skildringen kan spåras till *Ockulta dagboken* 22.9.1906, där Strindberg återger en liknande promenad och avslutar: ''[...] och jag tänkte skrifva om denna morgonpromenad, som på en och en half timme gaf en repetitionskurs af mitt lif till nu''.
30 Dubbelgångarmotivet, som dyker upp på flera ställen i Strindbergs verk — kanske mest påtagligt i *Till Damaskus I* — kan ha en biografisk bakgrund. I *Ockulta dagboken* har Strindberg den 12.6.1904 antecknat följande: ''När jag var barn var jag så lik John Georgi att vår morbror misstog sig på oss. Äfven andra personer märkte likheten [- - -] Seippels och Georgi voro vårt umgänge i barndomen, men vi voro ej slägt med dem''.
31 Jfr Lamm, 1936, s. 136 f.
32 Jfr Tjäder, s. 37.
33 T.ex. i ''Karaktärsförändringar'', SS 47, s. 770 ff., men temat diskuteras även i del I, t.ex. i ''Karaktärsmasken'', SS 46, s. 50 f. och ''Roll och karaktär'', SS 46, s. 51. Se Eklund, s. 348—355, om Strindbergs människoskildring.
34 Walter A. Berendsohn, *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmsskildringar* (Stockholm, 1962), s. 201.
35 Ropet ''Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord'', som inleder marschen på grafofonrullen, kan, som visas nedan s. 130 f., också knytas till Kongo.
36 Harald Jenssen-Tusch, *Scandinaver i Congo* (Kjøbenhavn, 1902), s. 8.
37 Ibid., s. 14.
38 Ibid., s. 237.
39 Ibid., s. 202.
40 Ibid., s. 210.
41 Henry Morton Stanley, *Kongo. Den nya fristaten i de svartes verldsdel*, II (Stockholm, 1885), s. 99.
42 Främlingen i *Brända tomten* har på sina många resor också varit i Kongo. Han säger sig överallt ha funnit en landsman som han på något sätt var förbunden med, SS 45, s. 97.
43 Dock ej senare än 18.6.1904.
44 För tillkomsten av ''Silverträsket'' se kommentaren i August Strindberg, *Vivisektioner. Blomstermålningar och djurstycken. Skildringar av naturen. Silverträsket*, i SV 29, red. Hans Lindström (Stockholm, 1985), s. 328 ff.
45 Se t.ex. Brandell, 1950, s. 152.
46 Élie Poulenard, *August Strindberg romancier et nouvelliste* (diss., Paris, 1957; tr. 1962), s. 517.
47 Eklund, s. 96.
48 T.ex. i *Götiska rummen*, SS 40, s. 25, och i *En blå bok II*, SS 47, s. 941 f.

49 Den tredje sången lyder:
Farväl då, Omfale, min forna härskarinna,
nu kan åt dina konster jag få le i mjugg;
jag slaven var, men du slavinna;
nu är jag åter man, men du är blott en liten elak kvinna!
(SS 37, s. 315)

50 Se ovan s. 21.

51 Olof Lagercrantz anser i *August Strindberg* (Stockholm, 1979) att Strindberg i *Taklagsöl* ägnar sig åt självanalys, s. 394.

52 Se Hans Lindström, ''Mosaiken i Spöksonaten'', *SLT*, 1979:3, s. 32 f.

53 *OoB*, 1908, s. 231.

54 *GMP* 14.12.1907.

55 *GP* 19.12.1907.

56 Se *Ockulta dagboken* 17.2, 27.2 och 28.2.1906.

57 Lamm, 1942, s. 278 f.

58 Det gäller t.ex. Nils Erdmann, *August Strindberg*, II (Stockholm, 1920), s. 365 f., Vivian Jerauld McGill, *August Strindberg. The Bedeviled Viking* (New York, 1930, omtryckt 1965), s. 422 f., Sten Linder, *August Strindberg*, Studentföreningen Verdandis småskrifter, nr 445 (Stockholm, 1942), s. 71, Eugen Diem, *August Strindberg. Leben und Werk* (Heidelberg, 1949), s. 223 f., Elisabeth Sprigge, *The Strange Life of August Strindberg* (London, 1949), s. 208 och Atos Wirtanen, *August Strindberg. Liv och dikt* (Stockholm, 1962), s. 147.

59 Berendsohn, s. 200.

60 Johannesson, 1968, s. 258 ff.

61 Tjäder, s. 35 f.

62 Lagercrantz, s. 394.

63 För Herkulesmyten i *Fadren* se Harry G. Carlson, *Strindberg och myterna* (Stockholm, 1979), s. 66 f.; för samma myt i den historiska novellen se Lamm, 1942, s. 275, not.

64 Zeus utdelade detta straff sedan Herakles/Herkules sökt röva bort den heliga trefoten i Delfi; Gunnar Söderström, *Grekisk-romersk kult och mytologi* (Stockholm, 1955), s. 96.

65 'Måtte inte Nemesis höra'. Uttrycket finns hos Strindberg redan i *Svenska folket*, SS 8, s. 226, i ett citat ur ett Linnébrev. Se även brev från Strindberg till Torsten Hedlund 18.7.1896, Brev 11, s. 269.

66 Rosenqvist, s. 94. Jfr även Jennys utbrott: ''— Så här skulle livet alltid vara!'' och den därpå följande omkastningen i *Svarta fanor*, SS 41, s. 78.

67 Denna episod skildras redan i romanen med titeln ''Klostret'', som Strindberg skrev hösten 1898. Endast del I av romanen blev färdig, och Strindberg omarbetade texten att i stället ingå i *Fagervik och Skamsund* som ''Karantänmästarns andra berättelse''. Carl Gustaf Bjurström har publicerat *Klostret* (Stockholm, 1966) med en kommentar till hur romanen förhåller sig till berättelsen i *Fagervik och Skamsund*. Man kan också jämföra med ett annat textställe i novellsamlingen som finns redan i *Klostret*. Det handlar om Nemesis, som lurar på lyckliga människor, och om svårigheten att utreda vad som ligger bakom makarnas osämja; SS 37, s. 139 f.

68 Sven Delblanc, ''Den giftiga blomman. Erotiska motiv i Strindbergs ålderdomsdiktning'' i *Studier tillägnade Gunnar Tideström den 7 februari 1966*, Litteraturhistoriska institutionen, Uppsala Universitet (stencil), 1965—66, s. 247 f.

69 Ibid., s. 248 f. Blomsymboliken diskuteras av Göran Lindström i dennes kommentar till *Spöksonaten*, 1963, s. 82. Han hänvisar till motsvarande beskrivning i *En blå bok I*, ''Mikrokosmos ur växtvärlden'', SS 46, s. 352 och till Emanuel Swedenborgs *De cultu et amore Dei*, (Londini, 1745). Det sistnämnda verket finns i Strindbergs bibliotek i engelsk översättning: *On the Worship and love of God* (London, 1885) och beskrivningen på s. 24 ff.; se Hans Lindström, 1977, s. 105.

70 Delblanc, 1966, s. 248 f. Delblanc har också funnit en förebild till Buddhastatyn i en reklamlapp

från Paul Peters importfirma i Stockholm. Lappen, som förvaras i Gröna säcken (4:4,4), beskriver löken Sauromatum venosum, som växer utan vatten, och statyetten framför vars fötter växten skulle placeras —precis som i *Taklagsöl* och *Spöksonaten*. Enda skillnaden är att växten i dramat i stället är en Askalonlök. Med ledning av uppgifter i novellen tror Delblanc att Strindberg sett lappen redan hösten 1901 (s. 247), vilket går att bekräfta genom en uppgift i *Ockulta dagboken*, där Strindberg 19.11.1901 — då han höll på att avsluta *Ett drömspel* — skriver: ''Erhöll på posten Priskurant på 'Buddhastatyn med den sjelfvexande löken 'Sauromatum venosum' (som vexer utan jord eller vatten.)'' I dagboken finner man 11.5.1902 anteckningen: ''Buddha-löken bröts af''.

71 Se Eklund, s. 159 ff. I *Ockulta dagboken* läser man 17.12.1904 följande samvetsförebråelser i samband med systern Elisabeths död: ''Jag hade sedan sökt verldslig lusta i mitt tredje äktenskap, och kanske ej hade rätt dertill. Afföll från lidandet och [struket ord] dermed skulle den vackra dikten Påsk tagas igen från mig''.

72 Brevet finns tryckt i Falck, s. 221 f.

73 Lamm, 1942, s. 46 f.

74 Delblanc, 1979, ss. 78, 99.

75 *Strindbergs Brev till Harriet Bosse*, 1932, s. 30.

76 Se brev från Strindberg till Harriet Bosse 2.9.1904: ''Och så har jag systers bekymmer. Familjen är stadd i upplösning; föräldrarne hos advokaten, och barnen mot föräldrarne och mot hvarandra. Anna-Lisa är nu i Upsala och Märta ligger sjuk i hemmet (tandböld). Fadren förtviflad och vild; går till kyrkoråd nu, der de ska sitta och rota upp 30 års kif. Usch!''; Brev 15, rättelser till s. 62.

77 Se Karl-Åke Kärnell, *Strindbergs bildspråk* (diss., Stockholm, 1962), s. 169 f., som citerar denna passage ur *Taklagsöl* och ser den som exempel på Strindbergs ''konception av människorna som elektriska laddningar med förmåga att influera på varandra''. Tidigare har han påpekat att Strindberg troligen mer än någon annan författare hämtat bilder från åska, blixt och elektricitet, s. 160.

78 Se t.ex. Delblanc, 1979, s. 11 f., där han studerar ensamheten i *I Havsbandet*.

79 Ollén, 1941, s. 281.

80 Det kan kanske synas underligt att *Ensam* betecknas som roman, medan *Taklagsöl* kallas novell, trots att de båda berättelserna inte skiljer sig på mer än 20 sidor. Beteckningarna torde emellertid vara vedertagna och härrör båda från Strindberg; se Brev 15, ss. 248, 282. När han våren 1903 fick anbud från Karl Otto Bonnier att skriva något för Nordiskt familjebibliotek, var det emellertid en novell som efterfrågades; se Brev 14, s. 252. *Ensam* erhöll kapitelindelning och publicerades i bokform i ensamt majestät, vilket kan ha bidragit till dess rang av roman, medan *Taklagsöl* berättades i ett svep, endast med avdelningar i form av asterisker, och fick vid bokutgivningen dela plats med *Syndabocken*. Beträffande inre kriterier, se problemen med avgränsningen mellan novell och roman, som diskuteras i Jørgen Dines Johansen, *Novelleteori efter 1945* (København, 1970), s. 63 ff.

81 Johannesson, 1968, s. 255 f.

82 Tjäder, s. 37 ff.

83 Ola Östin, ''August Strindbergs Ensam'', *Edda*, 1958, s. 89 f.

84 Se Berendsohn, s. 515, där han anlägger följande synpunkt på jagpersonens förhållande till ensamheten: ''Det blir rätt åskådligt att ensamheten är en skyddande mur omkring diktarens verkstad''.

85 Berendsohn har studerat Strindbergs bildspråk i *Ensam* och kommit fram till att det finns mer än 300 personligt färgade bilder på 96 sidor, vilket innebär drygt tre per sida; ibid., s. 517. Av ett bland Berendsohns efterlämnade papper bevarat exemplar av *Taklagsöl* framgår att han även räknat exempel på bildspråk i novellen; Berendsohns arkiv, L 139, låda 99, KB. Ungefär 150 ställen har strukits under i *Taklagsöl*, vilket i genomsnitt blir ca två per sida — alltså ej samma frekvens

som i *Ensam*. Genom att även exemplaret av *Ensam*, vars understrykningar säkert legat till grund för redovisningen av bildspråkets frekvens, finns bevarat (låda 99), kan man kontrollera att beräkningsgrunderna för siffrorna varit desamma.

86 Lamm, 1942, s. 216.

87 *Strindbergs Brev till Harriet Bosse*, 1932, s. 282; se även Lamm, 1942, s. 296.

88 Lamm, 1942, s. 187 f., har påpekat att hussymboliken framträder redan i dramafragmentet ''Holländarn'' (1902), där huvudpersonen gör följande reflexion framför ett hyreshus: ''Så många menniskoöden samlade i dessa hus, trafvade på hvarandra, der den ena familjen trampar ofvanom de andras hufvuden; de gifta sig, få barn, strida, lida, utan att känna hvarann, endast skilda af ett lag bjelkar och lite sågspån. Ibland tränger ett ljud genom trossbotten; ett barnskrik, ett ackord från ett instrument, en dörrs smällande... och så sluter sig tystnaden igen och den okändes öde fullbordas...'', SOS I, s. 205.

89 Se Leif Leifer, ''Den lutrende ild'', *Samlaren*, 1960, s. 182 ff., där Leifer ser husen i kammarspelen som symboler för tillvaron; jfr Lamm, 1942, s. 291. I konsekvens därmed tolkar Leifer slutet på *Oväder* som att Herrn är beredd att lämna den jordiska tillvaron. En jämförelse med de övriga kammarspelen, där döden uppträder som befriare, talar för denna tolkning.

90 Lamm, 1926, s. 423, betraktar *Svarta handsken* som en dramatisering av ''Pintorpa-fruns julafton''. Jfr även dramautkasten med titeln ''Kryddboden'' (3:19,2—3).

V. Komposition

1 Lamm, 1942, s. 280 f.

2 Brandell, 1964, s. 165 f.

3 Johannesson, 1968, s. 246 ff.

4 Tjäder, s. 30 f.

5 Ibid., s. 32. Tjäder gör dock själv samma anakronistiska reflexion i slutet av uppsatsen, när han jämför jagets upplösning i novellen med varelserna i Becketts prosa. s. 41.

6 Ibid., s. 34 f.

7 Ibid., s. 37 ff.

8 Tjäder menar att *Taklagsöls* titel har ett mer problematiskt förhållande till sin text än de flesta andra verk i Strindbergs produktion; ibid. s. 43, not 11.

9 För den litterära termen 'symbol' hänvisas till *Svenskt Litteraturlexikon* och dess artikel av Bengt Höglund, s. 557 f., som anger att den litterära symbolen kan utgöras av en person, ett föremål, en händelse etc., t.o.m. ett litterärt verk i sin helhet. Vidare definieras termen i förhållande till allegori och metafor. Det förra begreppet betecknar liksom symbolen något annat än det framställer. Symbolen är dock inte entydig, appellerar minst lika mycket till känslan som till intellektet och ingår inte som i allegorin i en från början planerad handling. Symbolen blir i epik och dramatik endast delar av en komposition, medan den kan ha en mer genomgripande effekt i lyriken. På liknande sätt skils metafor från symbol, genom att den förra betecknas som ett sekundärt redskap och den senare som lyrikens centrala uttrycksmedel. Båda begreppen avser ett bildligt uttryck ''där en enda given enhet betecknar en endast tänkt och genom likhet associerad enhet''. Jfr Inge Jonssons kommentar till lexikonets definition i *I symbolens hus* (Stockholm, 1983), s. 8.

10 Se ordförklaringarna, SV 55, s. 185.

11 Kärnell, s. 89.

12 Ibid., s. 73 ff.

13 *Svenskt litteraturlexikon*, s. 313.

14 Ibid.

15 Musikaliska Akademiens Bibliotek, KB, Tekniska museet och Arkivet för Ljud och Bild besöktes. Marschspecialisten Andreas Rossipal, som varit vänlig att ställa sina kunskaper till förfogande,

kände visserligen till tre marscher med namnet Falkensteinmarsch, men ingen som inspelats tidigare än på 1930-talet. Man kan förstås inte utesluta möjligheten att Strindberg hört någon av dessa. Privatsamlaren av grafofonrullar, Anders Schilling, som tidigare varit anställd på Arkivet för Ljud och Bild, kände varken till marschen eller firmamärket. En genomgång av tusentals grafofonrulletitlar på institutionerna gav också negativt resultat.

16 *Nordisk Familjebok*, 2:a rev. uppl., band 7 (1907), sp. 1312 och band 19 (1913), sp. 368 f.

17 Stanley, s. 346.

18 Kopplingen är kanske inspirerad av en händelse som återspeglas i följande dagboksanteckning från Furusund 20.6.1904: ''Gick på morgonen förbi en villa och hörde någon spela på piano samma lustiga melodi som jag hört genom väggen på Karlavägen af en okänd spelad''.

19 Sommarsång ingår i Frösöblomster (1896).

20 Se t.ex. Victor Hellström, *Strindberg och musiken* (Stockholm, 1917), s. 31—49, Ollén, 1941, ss. 80 ff., 202 f., 267, 300 ff. och Raymond Jarvi, ''Strindberg's Postinferno Dramas and Music'', unpubl. diss., University of Washington, 1970, microfilm (DAI Vol. 31 Nr. 10, April 1971, 5566-A) varur kap. 4 om *Spöksonaten* är publicerat i *Mosaic*, 1972 v/4, Summer, under titeln ''Strindberg's *The Ghost Sonata* and Sonata Form''.

21 Berceuse förekommer i operan Jocelyn av Benjamin Godard (1888).

22 Kärnell, s. 201, påpekar att en symbolik som föregriper hela berättelsen är vanlig i Strindbergs romankompositioner: ''Den tecknar i sammandrag den kommande händelseutvecklingen och får ofta korrespondera med en slutscen eller sammanfattning [...]''. Påpekandet görs i ett kapitel om *Röda rummets* bildspråk i samband med bilden av Falk som känner sig som en fågel som flugit mot en fönsterruta och fallit. Sommaren 1904 förekommer i *Ockulta dagboken* iakttagelser av fågellivet omkring Isola Bella — både av idyllisk (5.6) och av hotfull (14.6) art.

23 Bo Bennich-Björkman, ''Fåglar och författarroller hos Strindberg'', *Samlaren* 1962, s. 18.

24 Ibid., ss. 22, 33.

25 Som Tjäder påpekat, s. 42, not 6, bygger Strindberg på personligt stoff. Han betraktade Capella som Harriets stjärna, vilket framgår av brev till hustrun 17.9.1905; Brev 15, s. 169.

26 Johann Wolfgang von Goethes *West-östlicher Divan*, Goethe's Werke, 4 (Leipzig u.å.) finns i Strindbergs efterlämnade bibliotek; se Lindström, 1977, s. 136. Dikten om kvinnan är försedd med en klammer på s. 67 i Strindbergs exemplar.

27 För Orfilas rättskemi se SV 55, ordförklaringarna s. 192.

28 Se ibid., s. 194.

29 Ubiquité betyder ungefär 'allestädesnärvaro', 'förmåga att finnas överallt'.

30 Børge, s. 200, not.

31 Helmut Müssener, *August Strindberg ''Ein Traumspiel''. Struktur- und Stilstudien* (diss., Johannes Gutenberg-Universität, 1964; Meisenheim an Glan, 1965), s. 53, not 72; se även ''Ett drömspel. Tillkomst och textproblem'', *Meddelanden från Strindbergssällskapet* nr 36, December 1964, s. 24, av samme författare. Richard Bark, som citerar omslaget i sin avhandling, *Strindbergs drömspelsteknik — i drama och teater* (diss., Lund, 1981), s. 59 f., tar inte ställning till om det har att göra med tillkomsten av *Ett drömspel*, men använder en del av texten till att uppställa en teori om drömspelstekniken.

32 ''Tid och Rum'' låg mellan ett blad med titeln ''Julkärfven'' (9:1,9) och ett folioblad (troligen 4:20,1) med rubriken ''Ebal och Garizim''.

33 Förarbetena till *Taklagsöl* var, som nämnts, huvudsakligen fördelade mellan kartongerna I.B.2, I.C.2 och I.C.3 — övriga med anknytning till novellen fanns bl.a. i portföljer på chiffonjén. Utkast till *Ett drömspel* förvarades i I.B.2, I.C.2 samt i Strindbergs chiffonjé.

34 Om man jämför med det biografiska stoffet ser man att konservatorns liv de sista fem åren visar i stort sett samma tidsram som Strindbergs: Strindberg gifte sig 1901, fick en dotter 1902, tillbringade sommaren med familjen 1904 och utan familjen 1905. Berättelsen tillkom 1906.

35 Johannesson, 1968, s. 248.

36 Ledmotiven Le Charme och Sommarsången har inte markerats emedan deras strukturella funktion är mer inriktad på att sammanfoga de två äktenskapsberättelserna än att verka som stöd åt novellens kronologi.

37 Förutom på redan angivna sidor förekommer ''Nåväl'' i liknande funktioner på ss. 14, 15, 16, 20, 28, 33, 34, 39, 46, 58. ''Väl'' har samma funktion på s. 15 och ''Nå'' på s. 51.

38 Johannesson, 1968, s. 250.

39 Tjäder, s. 32 f.

40 Ibid., s. 33.

41 Jag är alltså inte beredd att hålla med Tjäder om att berättelsen har ''en tydlig episk kontinuitet'', Tjäder, s. 33.

42 Brandell, 1964, s. 166; Johannesson, 1968, s. 248. Johannesson delar in novellens text i flera olika monologer som han refererar och tolkar var för sig, ibid., s. 251 ff. Jag har föredragit att som Tjäder betrakta konservatorns tal som en enda monolog. Denna lösning finner man stöd för i texten, då konservatorn, så snart han vaknat efter en slummer, i regel fortsätter där han slutade sin berättelse.

43 Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Perspectives in Criticism, 3 (Berkeley & Los Angeles, 1954), s. 2 ff.

44 Ibid., ss. 4, 23. Till denna definition ansluter sig också Melvin Friedman i sitt verk *Stream of Consciousness: a Study in Literary Method* (New Haven, 1953), s. 3 f. *Svenskt Litteraturlexikon* anger i art. ''Inre monolog'' stream of consciousness vara den engelska termen med vidare innebörd, som motsvarar inre monolog och betecknar flödet av förnimmelsestoff hos en fiktiv person, s. 259.

45 Brandell, 1964, s. 164 f. ''På kyrkogården'' trycktes på franska i *Revue des Revues* 1896, översattes av Eugène Fahlstedt och publicerades i *Vintergatan* samma år.

46 Se Leon Edels analys av romanen i *The Psychological Novel 1900—1950* (New York & Philadelphia, 1955), s. 89—96.

47 Schnitzler kände till Dujardins roman, se Martin Swales, *Arthur Schnitzler. A Critical Study* (Oxford, 1971), s. 113.

48 Arthur Schnitzler, ''Leutnant Gustl'', Gesammelte Werke 1:1 (Berlin, 1914), s. 261. Novellen utkom 1901 i Berlin.

49 Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés* (Paris, 1888), s. 27 f. Romanen publicerades först i *La Revue Indépendante*, 1887.

50 Friedman, s. 150.

51 Uppsatsen publicerades i *Revue des Revues* 1894. Den översattes först 1958 av Aurell i *Vivisektioner*, s. 56—73.

52 Brandell, 1950, s. 218.

53 Strindberg kommenterar fugorna på följande sätt i dagboken 25.5.1904: ''Läste Novalis och fann att mina Fugor i Götiska Rummen äro lika med Novalis' fugor och att flera af mina idéer återfinnas i hans bok. Hur skall jag förklara det? — Möjligen genom sömnen som öfverfaller mig flera gånger om dagen. Jag vaknar alltid visare, tycker jag''.

54 Se ovan s. 132 och not 20. Se även brev från Strindberg till Schering 2.12.1902 om Chrysáëtos; Brev 14, s. 233.

55 Av ett omslag (7:1,31—32) framgår att titeln ''Fugor med preludier'' även förekommer på samma förarbete som kapitelrubriker till *Svarta fanor*.

56 I *Strix'* julnummer 1904 och i kalendern *Nornan* 1905.

57 Margit Pohl, ''Några bärande motiv i Svarta fanor'', *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr 30—31, Maj 1962, s. 28.

58 Ibid.

59 Lamm, 1942, s. 333.

60 *En blå bok I*, ''Det krokiga revbenet'', SS 46, s. 137 f., *En blå bok II*, ''Fariséer'', SS 47, s. 712 ff., *En blå bok I*, ''Livet vävt av samma tyg som våra drömmar'', SS 46, s. 141 f. och ''En saga berättad av en dåre'', SS 46, s. 142 f.

61 *En blå bok I*, ''Händelsens oförklarliga logik'', SS 46, s. 191 f. och ''Tankesynd, viljesynd, önskesynd'', SS 46, s. 192 f.

62 *En blå bok I*, ''Serum-växter'', SS 46, s. 311, ''Kvicksilvret såsom kolväte'', SS 46, s. 287 f. och ''Sumpfebrar'', SS 46, s. 378 f.

63 Strindberg hade ursprungligen tänkt skriva tänkespråk. Ett utkast har rubriken: ''Breviarium./ Ett Visdomens Ord/ För/ Hvarje Dag i Året/ af/ **Johannes Damascenus**./ Med Förord af och Tillegnan till/ **August Strindberg**'' (11:2), publicerat i SOS II, s. 267; Lamm, 1942, s. 332.

64 Brandell, 1964, s. 166.

65 Lagercrantz, s. 393.

66 Se SV 55, s. 176.

67 *DN* 8.12.1907.

68 *AB* 24.12.1907.

69 Lagercrantz, s. 394.

70 Se ovan s. 41. Jfr *Syndabocken,* där serum-djuret blir en bild för syndabocken, som ''bar på andras hat, ondska, gemenhet, som de ympat in i honom'', SV 55, s. 153.

71 Brevet finns på KB under signum SgNM/SgA, placerat i början av år 1907. Innehållet har stora likheter med det brev till Schering som daterats 7.3.1907.

72 Bengt Lidforss, ''Strindberg som naturforskare'', *Nordisk revy* 1895, s. 157 f.

73 De inalles sex skrifterna är samlade i *Prosabitar från 1890-talet*, SS 27, s. 117—494.

74 The Svedberg, ''Strindberg som kemist'' i förf:s *Forskning och industri* (Stockholm, 1918), s. 78 ff. Jfr dock Brandells opposition mot Svedbergs uppfattning om när de ockulta talspekulationerna börjar; Brandell, 1950, s. 177.

75 Svedberg, s. 100. Den utförligaste undersökningen av Strindbergs förhållande till naturvetenskapen under 90-talet är avhandlingskapitlet ''Ett nytt världsallt'', s. 149—203 i Brandell, 1950. Tord Hall har kommenterat Strindbergs naturvetenskapliga insatser i två understreckare, ''Strindberg, Martinson och naturvetenskapen'', *SvD* 7.2.1979 och ''Strindberg i förmörkelse'', *SvD* 30.9.1981. Artiklarna är omtryckta i förf:s *Naturvetenskap oh Poesi* (Stockholm, 1981). Det är *Prosabitar från 1890-talet* och *En blå bok I—IV* som är föremål för hans studier. Omdömet är mycket negativt. Han använder beteckningar som ''gallimatias'' och ''ädelpekoral'' och spekulerar i om Strindberg driver med läsaren, s. 51 ff., eller om de befängda resonemangen rent av är resultat av någon hjärnskada, s. 62. Hall är matematiker och bygger sitt omdöme på Strindbergs skrifter i kemi, matematik och astronomi. Det senaste bidraget från raden av forskare, som intresserat sig för Strindbergs naturvetenskap, är Christa-Vera Grewes uppsats ''August Strindberg und die Chemie'', *Sudhoffs Archiv*, 68 (1984). Tidskriften är ett organ för vetenskapshistoria. Hon kommer till ungefär samma slutsats, att Strindbergs forskningsresultat enligt den exakta naturvetenskapens måttstock är felaktiga, men att uppsatserna besitter litterära kvaliteter, s. 41.

76 Jfr Brandell, 1950, s. 155.

77 Se ordförklaringarna i SV 55, s. 192.

78 Ibid.

79 Ibid., s. 193.

80 Även 33:7,5.13—14,16 innehåller den homologa serien.

81 Pohl, s. 29.

82 Ibid., s. 28.

83 Av de 51 kartonger i Gröna säcken, som huvudsakligast innehåller utkast och anteckningar, är 20 fyllda med naturvetenskapligt material —varav hälften kemi.

VI. Taklagsöl som drama

1 Ollén, 1949, s. 6.

2 När Brandell i sin avhandling, 1950, s. 246, analyserar strukturen i *Till Damaskus I*, anför han som kännetecken för den strindbergska symbolismen att ''de symboliska motiven gång på gång upprepas, återvänder i dramstrukturen som musikaliska teman. Förflutna episoder aktualiseras ideligen på nytt genom dessa suggestiva inslag, och dramat knytes genom ledmotiven samman till en organisk enhet''.

3 Raderna är omkastade i Carlheim-Gyllenskölds utgåva. Texten återges även hos Lamm, 1942, s. 325 f. Vid asterisken, som kommer igen under texten, står: ''Om åskådaren känner hemligheten, men de spelande ej, så njuter åskådaren af dessas blindbockslek; Känner åskådaren icke hemligheten, så spännes hans nyfikenhet och han hålles intresserad''.

4 Jfr Lamm, 1942, s. 391.

5 Brev från Strindberg till Schering 6.5.1907, Bonniers förlagsarkiv.

6 I ett brev till Schering 24.4.1907 anger Strindberg Goethe som inspiratören till monologerna: ''Som Ni ser af mina Kammarspel har jag återvändt till de *långa* replikerna och monologerna, detta genom läsningen af Clavigo, Stella o.fl. Det franska replikerandet har urartat till katechesfrågor och uteslöt fördjupning och grundlig behandling''; Brev 15, s. 364.

7 Första och andra upplagan har båda felläsningen ''såg'' i stället för ''sög'' i satsen ''han sög i hennes själ''. Landquist, som saknade tillgång till manuskriptet, övertar felet. Det är alltså först med texten i Samlade Verk vampyrmotivet framträder med full styrka.

8 Huvudmotivet i *Svarta fanor* bestämmer Bertil Romberg i ''Strindbergs Svarta fanor'', *SLT* 1969:3, s. 31 till ''vampyrens eller parasitens verksamhet och avslöjande''. Om Zachrisgestalten i romanen se Pohl, s. 21 ff.

9 Delblanc menar i sin undersökning av vampyrgestalter i kammarspelen att det är kärlekens föda de undanhåller och förvanskar; Delblanc, 1979, s. 57 ff.

10 Göran Lindström, kommentar till August Strindberg, *Spöksonaten*, 1963, s. 93 f.

11 Ingvar Holm har lett ett projekt, där man undersökt gemensamma drag i Strindbergs dramer och dramer som betraktats som representativa för expressionismen. Det redovisas bl.a. i ''Strindberg et l'expressionnisme. Notes sur l'art dramatique du naturalisme et de l'expressionnisme'' i *L'expressionnisme dans le théâtre européen* (Paris, 1971), s. 56 ff. I kammarspelen finner han bl.a. en blandning av skräckupplevelser och vardagsrealiteter samt människor vars karaktärer är på väg att upplösas eller förvandlas. Intrycket av overklighet är påtagligt. Rollerna saknar ofta namn: Herrn, Studenten, Främlingen osv., huvudpersonerna är övervägande manliga och innehar ofta hög ålder. Alla dessa företeelser kan betraktas som kännetecknande även för de expressionistiska dramerna. De återfinns dessutom i *Taklagsöl*. Holm har utgått ifrån 30 dramer som valts ut genom att de av manifestförfattare från den expressionistiska epoken omnämnts som typiska för denna -ism. De 30 dramer som erhållit flest omnämnanden var samtliga på tyska språket. Bäst representerade var författarna Ernst Toller och Georg Kaiser. En tidigare undersökning föreligger i Carl E.W.L. Dahlströms *Strindberg's Dramatic Expressionism*, (Ann Arbor, 1930). Dahlström utgår i stället från Julius Babs' definitioner av det expressionistiska dramat som sammanfattas: ''[...] confusion, *Ausstrahlungen des Ichs*, lyricism, abstractness, rhetorical ecstasy, *Seele*, childish dilettantism, spirit, vision, specter, objectification of subjective experience, dream-character, telegram-style, *Schrei*, pantomime, typification of characters, social-political framework and the abandoning of psychology in the search for what is essentially human'', s. 47. Vissa av dessa drag finner Dahlström i *Spöksonaten* och i *Pelikanen*, s. 198 ff.

12 Maurice Gravier har i ''Strindberg et Ionesco'' i *Strindberg and Modern Theatre*, utg. av Strindbergssällskapet (Stockholm, 1975), s. 18, dragit paralleller mellan Eugène Ionescos *Le soif et la faim* och *Till Damaskus* samt *Ett drömspel*. Det är bl.a. det religiösa sökandet och upplösandet av tid och rum

som framhålls — drag som också finns företrädda i *Taklagsöl*. Samuel Becketts pjäser har studerats i förhållande till Strindbergs dramer av Rose Marie G. Oster. Hon finner åtskilliga likheter i de båda dramatikernas livsinställning. De skildrar utsatta människor, som plågar varandra och lider, men inte heller kan uthärda ensamheten; ''Hamm and Hummel — Beckett and Strindberg on the Human Condition'', *Scandinavian Studies*, 41 (1969), s. 337 ff.

13 Jämförelsen med Becketts drama görs i Barbro Ståhle Sjönell, *Strindbergs Taklagsöl*, trebetygsuppsats, Litteraturhistoriska institutionen, Uppsala Universitet, vt 1970, s. 14 och i Evert Sprinchorn, *Strindberg as Dramatist* (New Haven & London, 1982), s. 257.

14 Till *Syndabocken*, som förekommer i samma verkförteckningar, finns flera dramatiseringsförsök bevarade (4:14,3—4).

15 Brev från Strindberg till Schering 6.5.1907, Bonniers förlagsarkiv.

16 Prov på Scherings dramatisering av ''Karl Ulfsson och hans moder'' finns i SgNM 1:5,16. Strindberg kommenterar försöket i ett brev till Schering 18.5.1907, Bonniers förlagsarkiv.

17 Se Fritz Paul (Bochum), ''Episches Theater bei Strindberg?'', *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 24 (1974), s. 326 f.

18 Kerstin Hedeby hade inramat föreställningen i en diskret sekelskiftesmiljö. Muntliga uppgifter rörande föreställningen på Intima teatern har inhämtats genom telefonsamtal med Toivo Pawlo våren 1970; se Ståhle Sjönell, 1970, s. 15.

19 Sven Barthel, '''Taklagsöl' på Intiman'', DN 30.11.1949. I samband med Strindbergssymposiet i Stockholm 1981 fanns långtgående planer på att dramatisera *Taklagsöl* på nytt. Peter Luckhaus hade börjat repetera på Dramaten med Rolf Skoglund i huvudrollen. Av olika anledningar kom föreställningen aldrig till stånd.

SUMMARY

Strindberg's *The Roofing Feast* — an Experiment in Prose

This dissertation is a monograph on August Strindberg's short story *The Roofing Feast (Taklagsöl).* To obtain a doctoral degree, two other works are also presented: a critical edition, Part 55 of Strindberg's Collected Works, *Taklagsöl. Syndabocken* (2nd rev. ed., Stockholm, 1985) and a commentary, at present in mimeographed form.

Strindberg wrote *The Roofing Feast* at the beginning of 1906, when he had been requested to contribute a serial-story to the weekly magazine *Hvar 8 Dag*. The short story, together with *The Scapegoat (Syndabocken)* was published in book form by Bonniers before Christmas 1907. It did not attract much attention from contemporary reviewers; nor has it occupied a prominent place in works on the history of literature. Martin Lamm was the first person to point out (in 1942) the modernism of *The Roofing Feast*, but it was not until recent times that any specialized articles were devoted to it. The most penetrating studies are Eric O. Johannesson's "Strindberg's *Taklagsöl*. An Early Experiment in the Psychological Novel" (1963) and Per Arne Tjäder's "Det växande huset. Kommentar till strukturen i Strindbergs *Taklagsöl*" (1978). The aim of this dissertation is to provide fresh knowledge about this short story, which may be regarded as one of Strindberg's most interesting experiments in prose.

Chapter One deals with the biographical background of the short story. On one occasion Strindberg mentioned to his German translator, Emil Schering, that he had based *The Roofing Feast* on personal experiences. By studying Strindberg's *The Occult Diary (Ockulta Dagboken)* and his letters it is possible to establish that a large part of the material used for the story is drawn from incidents in his third marriage, to Harriet Bosse. Strindberg and Harriet Bosse divorced in the autumn of 1904, but continued their relationship for the next few years although they lived apart. The most important sources of the story, however, are to be found in the two periods he spent on Furusund, in the archipelago, in the summers of 1904 and 1905. He spent the first summer there together with his family, the second alone. The enemy, "the green eye" in the house opposite, the accident with the horse and his reactions to his neighbours are all examples of episodes in the story that Strindberg has taken from his own experience. In a letter to his wife, he assured her that he really

intended to write about two friends, ''Gyllensköld and Guinchard'', both of whom had gone through painful divorces and were searching for their children, but instead he described his own situation. Strindberg based the ending of *The Roofing Feast* on his sister Anna's account — reproduced in *The Occult Diary* — of her husband Hugo von Philp's death (on 18.1.1906). However, the story cannot be regarded as purely autobiographical; several elements give it distance from Strindberg's life. The main character, for instance, is a curator who is dying as the result of a serious accident and is entirely fictitious.

Chapter Two gives an account of all preserved preliminary studies that may have some connection with *The Roofing Feast*. They are kept at the Royal Library in Stockholm in a collection called the ''Green Sack'' after the cloth-bag in which Strindberg put his manuscripts and drafts when he was travelling around in Europe. They are now in the cardboard boxes he bought when he returned to Stockholm about the turn of the century. The literary studies that are relevant to *The Roofing Feast* are to be found in boxes 3, 4, 6 and 9, where there are about fifty sheets in all having some bearing on the story. Only a few of these studies are on paper with a dated water-mark. It is on the whole exceedingly difficult to date the sheets by either external or internal evidence. In some cases, however, the mention of a historical event or a personal experience that is also recorded in a letter or a diary makes it possible to say when the study was written.

The preliminary studies are presented in their respective spheres of action in approximately the same order as they appear in the story. The various parts of *The Roofing Feast* are held together by a frame story: the main character, lying on his death-bed under the influence of the morphine he has been given, recounts the story of his life. Characters whose lives pass in review when they are at death's door abound in the drafts of various works from the Damascus trilogy (1898—1904) up to the short story ''The Saga of Stig the Son of Storverk'' (''Sagan om Stig Storverks son'') in *New Swedish Destinies and Adventures (Hövdingaminnen)* (1906). Most interesting, however, is the existence of the drafts of two never-completed dramas, ''Maria Stuart'' and ''Indra's Daughter'' (''Indras Dotter''), begun in the autumn of 1905, in both of which the main character is a woman who sees her life pass in review as she is waiting to die. One or two drafts entitled ''Place of Torment'' (''Qval-hem'') contain elements taken from ''Indra's Daughter'' and a sketch reminiscent of the frame story in *The Roofing Feast* as well as notes that might refer to episodes in the monologue. The embryo of *The Roofing Feast* may be seen in this link with the monodramas.

A number of preliminary studies related to *The Roofing Feast* have ''Scheol'', the Hebrew name for the Kingdom of the Dead, as a title or subtitle. Strindberg seems first to have intended to describe how a man who

is dead recalls his life after passing to the "other side". It was probably his brother-in-law's struggle with death that first gave Strindberg the idea of letting a dying man tell his story. The name Scheol is also to be found in the drafts of other works that were written at about the same time as *The Roofing Feast: New Swedish Destinies and Adventures* and *Toten-Insel* (1907).

"The Green Eye" occurs as an alternative title to *The Roofing Feast* in one or two places, presumably in connection with the fact that Strindberg planned in 1907 to dramatize the story.

The graphophone, which plays one of the leitmotivs, "Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!", appears in several of the Scheol drafts, but also in preliminary studies that lie close to *The Roofing Feast* in content. The pages of notes on which Strindberg recorded details of his stay on Furusund make it clear that a phonograph on the island played an important part in determining the part played by the graphophone in the story.

Strindberg's statement that he first thought of his friend Gyllensköld as the model for one of the characters in *The Roofing Feast* is confirmed by the drafts. Moreover, one of them is in the form of a drama in five acts about a man who is searching for his lost child. Even at this early stage, however, some of Strindberg's own experiences have been incorporated.

The part of the short story that deals with the neighbours was originally also conceived of in dramatic form and in one draft is called a monodrama. A number of details concerning the curator's stay in his town flat are in the preliminary studies, which are full of suggestions for various works, some of which he completed, others not. Several of them are connected with the fairy tale "The Pintorpa Lady's Christmas Eve" ("Pintorpa-fruns julafton") and the dramatic fragment *The Dutchman (Holländarn)* (1902). Strindberg drew on his third marriage for the train of events in both these works.

The summer of 1904, which Strindberg spent on Furusund where he became reconciled with his sister and brother-in-law, figures in some drafts, which bear a close resemblance to the description of the curator's summer with his wife and child. In those versions which contain the Furusund-sequence, the ghost-story "The Black Lady" ("Svarta Frun") occurs fairly frequently. This superstition, which thrived on the island, is also to be found in *The Occult Diary*. One draft bears the title "The Black Lady of Easter Island" ("Svarta Frun på Påskön"). The name can probably be traced to the daffodil*-pattern on the wallpaper in the Strindbergs' summer-residence.

The summer that Strindberg spent alone on Furusund in 1905 resulted in a draft entitled "The Island" ("Ön"), the story of which is very close to the description of the curator's stay in the archipelago without his family.

Four drafts resemble the final version very closely. Three of them narrate one part of *The Roofing Feast* each, while the fourth covers the greater part of the story. All of them are drafts giving the main points only. Several lists

* Translator's note: The literal translation of the Swedish word "påsklilja" (daffodil) is "Easter lily".

containing *The Roofing Feast* that Strindberg made of the works he intended to write confirm that he meant to dramatize the story.

A survey of preliminary studies having a relationship with the short story reveals that Strindberg did not originally mean to include all these different sequences in *The Roofing Feast*, but to put them into a number of different works. The fact that Strindberg based the story on several plans has had the effect that a few episodes give the impression of being separate units. However, Strindberg found the framework he had chosen a perfect form which permitted him to fit ideas of various kinds into the story.

Chapter Three consists mainly of a discussion on whether the curator in the end gains atonement or not. Contrary to what Johannesson thinks, Tjäder maintains that it is by no means certain that he does.

Beginning with *Inferno* (1897), Strindberg's writing is dominated by themes of guilt, punishment, grace and atonement — *The Roofing Feast* is no exception. The problem of the sufferings of the innocent and the concept of the scapegoat are also central to his work during this period. In the story, the curator's guilt is in the first place personal, and is caused by the sins he has committed against those near him: the green eye, his friends, his wife. A form of comparative guiltlessness is also hinted at — above all in his relationship with his wife. The image of life as a web in which man is caught by the threads of his own fate occurs frequently in the story. Strindberg found this web-symbolism in other writers, who have left their mark on other parts of *The Roofing Feast* too: Shakespeare, Plato and Mme Blavatsky, the central figure in theosophy. The green eye — the light from the enemy's window — is a symbol of sins committed in the past. The curator's lukewarm interest in religion and his blind faith in the natural sciences contribute still further to increasing his burden of guilt.

Strindberg's conception of Nemesis, the power that punishes hubris and secret crimes, is reflected in the story. In one manuscript, ''An Interpolation to The Roofing Feast'' (''Inskjutning i Taklagsöl''), which Strindberg at one time intended to incorporate in the story but never did, there is a lengthy discussion on the workings of Nemesis. The concept is also relevant to *A Blue Book (En blå bok)* (1907—12) and consists of a mixture of classical and Christian beliefs. The curator's accident — the reason why he is in his present condition — can be regarded as a punishment. There is a great deal to indicate that the accident was pre-ordained and inescapable. The green eye acts as the agent of the punitive power.

The dying man's way to atonement lies through the realization of his guilt. It is the review of his life and his subsequent reflections on the past that render this realization possible. Not until everything has been revealed is he able to forget and receive absolution. Two symbols are active in this process: the graphophone, which functions as a sign that the curator's conscience is at

work, and the house that shoots up outside and in the end completely obscures the green eye. The nurse, "the red cross", who looks after the sick man, is his companion on the road to atonement. She persuades him to give up his aversion to Christianity.

Several events in the story show that the curator is unable to grasp reality; he lives in a world of delusions. What happens outside the window, which he sees in a mirror hanging on the wall, must, however, be regarded as reality correctly perceived. Here Strindberg has been influenced by Plato's World of Ideas. In the curator's reflections on his past life occurs the conception of life as a play in which the actor is frequently unmasked. In the end, his ego dissolves; released from his personality, he is ready to atone in death. The mysteries of life remain unresolved, however, in particular the problem of the suffering of the innocent.

The roofing feast in the newly-built house takes place in the final part of the story. The enemy's house is now completely hidden. Wreaths and flags on the roof of the new building give the curator a vision of summer, and he dies with a smile on his lips "as though he saw only beautiful things, green fields, children and flowers, blue water and flags in the sunshine". His smile is due to a misunderstanding, it is true, but the sunshine, the flags and the newly-completed house do nevertheless indicate that the atonement is real. A comparison with summer visions in other works written by Strindberg after the turn of the century shows that in them, too, there is a strong connection between the life hereafter and reconciliation with the past. The sun symbol can also be linked to Emanuel Swedenborg's works, which had accompanied Strindberg everywhere since the middle of the 1890's. In them he found the image of God as a spiritual sun radiating love and knowledge.

In ***Chapter Four*** some "motifs" (the word is used in the same sense as in Wolfgang Kayser's *Das sprachliche Kunstwerk*) are studied with a view to fitting *The Roofing Feast* into its proper place in Strindberg's production. The main "motif", a dying man's life passing in review before his eyes, occurs in a shorter form in earlier works such as *Inferno*, *Legends (Legender)* (1898), *To Damaskus (Till Damaskus) I—III*, *The Saga of the Folkungs (Folkungasagan)* (1899), *A Dream Play (Ett drömspel)* (1902), *The Gothic Rooms (Götiska rummen)* (1904), *Black Banners (Svarta fanor)* (1904, publ. 1907) and *A Blue Book I*. Strindberg probably found the idea for these resumés of life before death in several sources. Helena Blavatsky's and Annie Besant's theosophic works contain descriptions of this phenomenon, as does a letter from Strindberg's friend, Axel Herrlin in Lund. All of them have probably been influenced by Swedenborg's description of the review of life, examples of which are to be found in one or two of the works by Swedenborg that Strindberg had in his library. The review of life, and its variants the review of guilt and the review of memories, were phenomena that proved fruitful from the literary point of view

for the greater part of Strindberg's later authorship; but in no other work is the device so integral a part of the story as in *The Roofing Feast*.

The frame story traces the changes that take place in the curator's personality and shows us how his sense of identity gradually disintegrates. The monologue reveals his complex and contradictory character. The way he is portrayed is in complete accordance with the intentions Strindberg consistently expressed from the preface to *Miss Julie (Fröken Julie)* (1888) up to *Open Letters to the Intimate Theatre (Öppna brev till Intima teatern)* (1909). Strindberg made the curator a man who had travelled in Africa, something that was in the air at that time, since hundreds of Swedes had signed contracts with the Congo Association. Strindberg could find information about some of them in Stanley's book on the Congo, which he had in his library.

Both before and after *The Roofing Feast* Strindberg made the main character in one of his works a curator: in *The Silver Marsh (Silverträsket)* (1898) and the chamber play *The Black Glove (Svarta handsken)* (1909). These two curators bear a resemblance to the author. At times, Strindberg devoted himself to research in the natural sciences and then regarded himself more as a scientist than an author. However, it is possible to see the curator's profession as a symbol of the author's role, too. In *The Roofing Feast*, the rumour goes round that he has hunted people in order to collect their brains, and he is therefore called "the man-eater". This device can almost certainly be traced to a personal dilemma facing Strindberg; the need to use people in his vicinity as models for his characters but, by doing so, taking the risk of exposing them in public.

Contemporary criticism interpreted the view of marriage revealed in *The Roofing Feast* as unusually bright, which should be seen in relation to that prevalent in the works which preceded the story: *The Gothic Rooms*, "The Saga of Stig the Son of Storverk", *Black Banners* and *The Pelican (Pelikanen)* (1907). This more conciliant attitude is certainly due to the fact that Strindberg planned and wrote the story during a relatively harmonic period in his marriage to Harriet Bosse. One important reason why marriage in this story is not felt to be open warfare is the concept of man's comparative guiltlessness; the fact that the curator's marriage ends in tragedy in spite of everything is blamed on Nemesis, who appears at the moment of greatest happiness and ensures that it does not last. This type of change in fortune is also to be found in *The Saga of the Folkungs*, for example, and in "The Quarantine Master's Second Tale" ("Karantänmästarns andra berättelse") in *Fairhaven and Foulstrand (Fagervik och Skamsund)* (1902). The conflict in the curator's marriage is partly caused by the opposition between Eros and Caritas, between physical and spiritual love. Husband and wife cannot cope with the trivialities of everyday torments; only when they live apart and meet in pleasant circumstances is their relationship harmonic. When domestic details again give rise

to friction, the break is final. This conflict between Eros and Caritas is to be found in several of the dramas: *Swanwhite (Svanevit)* (1901), *A Dream Play* and *The Ghost Sonata (Spöksonaten)* (1907). That it also existed in the relationship between Strindberg and his third wife, who was thirty years younger, is evident in the pages of *The Occult Diary*, where the author is tossed between physical desire, erotic complexes, feelings of guilt and a longing for purity and spiritual harmony in his marriage.

In the final part of the story, the curator gives expression to the illusion that salvation can be sought through woman, a thought that is to be found in the earlier *The Dutchman*. According to Harriet Bosse, when Strindberg proposed to her, he expressed the desire to be reconciled with mankind through woman.

The curator's loneliness is described in two sections of *The Roofing Feast*. His plight in the town flat when he is without his family is described in images that recur in the novel *Alone (Ensam)* (1903). During his second summer in the archipelago, this time alone, he learns to accept his loneliness — only when he is struggling with death does he again call for his nearest. Beginning with ''Long heavy evenings'' (''Långa tunga kvällar'') in *Word Play and Minor Arts (Ordalek och småkonst)* (1902), which describes a man wandering about alone in his town flat, via *Alone* and *The Roofing Feast* to the chamber play called *Thunderstorm (Oväder)* (1907), which is also about a man living apart from his wife, it is possible to trace a line of development leading to ever-greater resignation and to the acceptance of loneliness.

In all the works mentioned above, in which loneliness figures as an important ''motif'', the thought is also to be found that people are tied to the house they live in, and that the fates of all who live in the same house are interwoven. The house symbol is most prominent in the chamber plays. In the Green Sack there are some drafts of a play entitled ''The House of Babel'' (''Huset Babel''), which contain elements that later turn up in *The Roofing Feast* and several of the chamber plays. They were probably written some time between 1903 and 1905.

An examination of the themes and ''motifs'' in *The Roofing Feast* shows that the short story is representative of Strindberg's writing to a high degree.

It is not until ***Chapter Five***, which deals with the composition of the story, that the full originality of *The Roofing Feast* becomes apparent.

The bearing structure of the story is the sense of intensification that manifests itself, mainly in the growth of the house, the sun rising in the sky, and the curator's increasingly upright position in bed. But the symbol of life as a web also contributes to the construction.

Central symbols, apart from the green eye and the growing house, are the sun, the graphophone and the red cross on the nurse's uniform. The graphophone acts as an image of the stream of memories that pours forth from the curator's fuddled brain.

Some musical leitmotivs also aid the construction of the story. The cry "Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!" is associated with jealousy and introduces the section in the curator's monologue that deals with his marriage. Strindberg probably invented the words, using the names of two famous German travellers, both of whom had been in the Congo. The Le Charme waltz comes into the story of the neighbours' marriage, where it is linked to the young wife's longing for amusement and company. The waltz also brings out the parallel with the curator's own marriage. Vilhelm Petterson-Berger's "Summer Song" provides a contrast with the other leitmotiv in that it represents spiritual ideals and perfect companionship. The function of the leitmotivs bears a great resemblance to that of the musical elements in the chamber plays.

Symbols, leitmotivs and parallel stories build up tension in the reader, while the contrasts give depth and emphasis to the events. Being together, for better or for worse, is contrasted with loneliness, heathen conceptions with Christian. Particularly obvious is the conflict between the main character's scientific references to autogenesis and the Christian story of the Creation.

One or two preliminary studies show that Strindberg had intended to experiment with time and space in *The Roofing Feast*. It can be deduced that the length of time it takes for the events in the framework story to take place is about one week, and that it is at the end of January and the beginning of February. The monologue, on the other hand, deals with the greater part of the curator's forty-year- long life. Because of the morphine injections and his temperature, he often loses his grip of time and space and, carried away by the suggestive power of his memories, imagines himself to be elsewhere, re-experiencing the past.

The events the curator narrates in his monologue are not told chronologically, as a diagram demonstrates. This graphic portrayal of the story's broken chronology shows that there is nevertheless a certain regularity in it. Longer episodes such as the visit to his son on the latter's birthday, the neighbours' marriage and the two summers in the archipelago alternate with shorter recollections of his childhood, university years, the Congo, the happiness of his early married life, the divorce, loneliness and his accident. At more or less regular intervals we return to the frame story and the curator's condition. The part played by the leitmotivs and the growth of the building as markers in the time-scale of the frame story becomes clear. In addition to the cry "Falkensteinmarsch! Nachtigalrekord!", the passage of time is indicated by temporal expressions, answers to questions asked by persons we do not see, and by the interjection "Well" ("Nåväl"). As the diagram shows, the curator sometimes recalls things in two steps, i.e., he remembers that he remembered. A chain of memory of this type is triggered off in the same way as the reminiscences in Proust's *A la recherche du temps perdu*, by the fact that the past

is held prisoner in certain objects and sensations. The broken chronology also helps to give the impression that time and space have been suspended. This literary device foreshadows the work of modern prose writers such as Marcel Proust, Virginia Woolf, Claude Simon and their experiments with time.

It is the monologue in *The Roofing Feast* that has proved most absorbing to researchers. The section containing associative speech that seeks to reproduce the curator's irrational train of thought is only four pages long. It has been likened to the inner monologue or stream of consciousness of the psychological novel. If one compares this section of *The Roofing Feast* with works by earlier writers who have experimented with the inner monologue, Édouard Dujardin's *Les lauriers sont coupés* (1887), or Arthur Schnitzler's "*Leutnant Gustl*" (1901), several likenesses will be discovered. In all three there is a mixture of general reflections, observations of the outer world and memories. A break in the train of thought is indicated by dashes or by three dots. Exclamations, questions and answers are common, as are figures such as ellipsis, aposiopesis and anacoluthon. Strindberg was in touch with the Symbolists in the 1890's and noted their literary experiments, but there is no evidence that he ever read Dujardin's or Schnitzler's works. The idea of constructing *The Roofing Feast* round a single monologue probably grew out of the monodramas he wrote in the autumn of 1905.

Strindberg's experimental inclination as manifested in this short story must be seen as part of a development that can be traced from the novels written after the turn of the century up to *A Blue Book*. In the last chapter of *The Gothic Rooms* six people discuss social problems and questions of the day in a conversation that is built up like a fugue. Part of this fugue was deleted and included instead in *Black Banners*. In the latter novel there are also dialogues in the so-called "cloister chapters" in which the inexplicable connections in nature are discussed. The same type of phenomena are to be found in *The Roofing Feast* and *A Blue Book*. The latter contains several sections which continue the arguments, advanced in *Black Banners*, about man's need of religious belief. There is also a commentary to the contents of *The Roofing Feast* and sections which expand the quotations and develop the scientific observations in the story.

The elements of natural science contained in *The Roofing Feast* were criticized by reviewers and have on the whole been ignored by research. They are to be found in the last part of the story, where the curator's monologue shows signs of disintegrating. Strindberg confided to Schering that he had put discoveries of considerable value into *The Roofing Feast*. Scientists who have studied Strindberg's works on natural science are, however, united in saying that they lack any scientific value, although they are of interest from the literary and psychological point of view. It may be observed that the speculations on chemistry in the story do in fact have a function in the literary context; they

help to build up the character of the curator and are subordinated to the theme. However, due to their length and form, they are nevertheless felt to be separate elements. The curator's reflections on natural science, a train of thoughts linked together by the associations of ideas, fit better into the context than those sections containing the "discoveries", which are built up on logical and grammatical lines.

The discussions on chemistry in *Black Banners* have also been criticized from the aesthetic point of view. It was not until he wrote *A Blue Book*, in which he largely abandoned fiction and the constraints it imposed, that Strindberg found the right literary form in which to propound scientific argument and observations.

Chapter Six is devoted to the consequences of the fact that Strindberg originally planned *The Roofing Feast* as a drama. Both the idea of the frame story and certain parts of the monologue can be traced back to early, drama-like drafts. It was probably the request made by *Hvar 8 Dag* that made him decide to use the material for a short story instead. The change in plan has left its mark on the form of the prose version. The device of using a frame story and a monologue is probably derived from the monodramas of 1905. Some of the interruptions in the monologue resemble stage directions and are somtimes followed by dialogue. Instructions on how to write effective drama are preserved in the Green Sack. Most of the advice there is followed in *The Roofing Feast*, for example, that there should be an outburst of rage, peripeteia, punishment (i.e., Nemesis), parallelism and a carefully prepared ending, with or without atonement. Some of the clearly defined episodes in the story have a dramatic construction using intensification and peripeteia. However, it must not be forgotten that Strindberg added a touch of drama to most of what he wrote, including poetry and prose. At this time he was having difficulty getting his plays staged, and he told Schering in a letter that he was writing his dramas "in epic form — for future use".

Strindberg also points out how close *The Roofing Feast* is to his chamber plays. This is true of the leitmotiv-technique, but also of the theme with the concept of death as a liberator and the thought that we are living in a "world of delusions". The symbol of the house is common to both, as are two phenomena that are less central to the short story: the vampire and the ghost. Earlier research noted the number of components in Strindberg's post-Inferno dramas that have subsequently appeared in modern European theatre, for instance in Expressionist drama and in the Theatre of the Absurd.

In the spring of 1907 Strindberg wished to dramatize *The Roofing Feast* and tried to engage Schering in the project. Their correspondence gives a good idea of how it was to be done; both conventional and more modern approaches can be discerned. However, nothing came of these plans.

Not until the centenary of the author's birth in 1949, when Toivo Pawlo

adapted the short story to the theatre and played the leading part, was it possible to hear the curator's monologue on the stage. The first night was on 29 November at Strindberg's old theatre, the Intima, and the play was given a predominantly positive reception by the press.

Earlier research concentrated on the monologue in *The Roofing Feast* and asserted that it presaged later experiments with the interior monologue and the stream of consciousness technique. The interplay between the monologue and the frame story has also been regarded as a sign of the play's modernism. Neither aspect need exclude the other. This dissertation presents further aspects which give a clearer picture of *The Roofing Feast* as an experiment in prose. They are first and foremost the broken chronology and the treatment of time and space. Furthermore, the short story is so closely related to Strindberg's pioneering dramatic work that it gives the impression of being ahead of its time. *The Roofing Feast* gives Strindberg the right to be regarded as an innovator, not only in the theatre, but also in the field of prose.

Translated by Michael Stevens

KÄLLOR OCH LITTERATUR

Otryckt material

Bonniers förlags arkiv

Brev från Strindberg till Emil Schering 6.5. och 18.5.1907
Bland Strindbergs kontrakt: Förteckning över verk som skall ingå under huvudtiteln ''Tjensteqvinnans Son''

Kungliga Biblioteket

Nordiska museets Strindbergsdeposition (SgNM), kartongerna A. 1—9, 11, 19, 22, 27, 33, 72, E. 17, 24
Strindbergs brev (jämte kuvert) till Vilhelm Carlheim-Gyllensköld 1903—04, SgNM/SgA
Brev från Strindberg till Emil Schering 1907, ej avsänt, SgNM/SgA
Brev från Karin Smirnoff till Uno Willers, Brevväxling KB, SgKB: Smirnoff:4

Carlheim-Gyllensköldsamlingen:
Nr 11, Anteckningar om var Axel Herrlins brev till Strindberg febr./mars 1898 förvarades
Nr 14, ''Redogörelse. Till August Strindbergs Arfvingar'', 1915
Nr 21:12, Personnyckel
Nr 29, Förteckning över Strindbergs efterlämnade papper
Uppteckning av samtal med Henry von Philp 8.7.1912

Bæckström, Arvid, ''Förteckning över arkivalia m.m. hörande till det av Nordiska museet ägda Strindbergsbiblioteket och 1922 deponerade i Kungl. Biblioteket'', 1936
Brundin, Margareta, ''SgNM Strindbergs efterlämnade papper i 'Gröna säcken''' (redogörelse för sortering och numrering av materialet; stencil), 1982
Dahlbäck, Lars, ''Förteckning över innehållet i 'Gröna säcken' (kartong 18—36)'' (stencil), 1977—78
Lindström, Hans, ''Förteckning över saknade nummer i Strindbergsbiblioteket, Nordiska museet vid Hans Lindströms inventering, avslutad 1973'' (stencil)

Ståhle Sjönell, Barbro, ''Katalog över 'Gröna säcken' på Kungliga Biblioteket. Del 1 (kartong 1—9)'' (stencil), 1983

Ståhle Sjönell, Barbro, ''Komplement till Katalog över 'Gröna säcken' i Kungliga Biblioteket. Del 1 (kartong 1—9)'' (stencil), 1984

Wigelius, Staffan, ''Komplettering av Hans Lindströms förteckning över saknade nummer i Strindbergsbiblioteket. Kompletteringen gjord vid Staffan Wigelius inventering 1979—1980'' (stencil)

Exemplar av *Ensam* (SS 39) och *Taklagsöl* (SS 44) med understrykningar av Walter A. Berendsohn, Walter A. Berendsohns arkiv, L 139, låda 99

Nordiska museet, Folkminnessamlingen

Uppteckningar rörande 'onda ögon'

Svenska Akademiens arkiv

Brev från Strindberg till Tor Aulin 28.1.1908

Tryckt material innehållande anteckningar och förstrykningar av Strindbergs hand

Kungliga Biblioteket

Biblia, Thet är All then heliga Skrift, Gamla och Nya Testamentsens på Swensko, T. I, 5:e uppl. (Stockholm, 1782), V.f. 196 b

Strindberg, August, *[Kronbruden, Svanehvit,] Ett drömspel* (Stockholm, 1902), Vp 79 m

Strindbergsmuseet, Strindbergs bibliotek

Bokens nummer enligt Carlheim-Gyllenskölds inventarium anges inom parentes.

Afzelius, Arvid August, *Swenska folkets Sago-Häfder eller Fäderneslandets historia sådan hon lefwat och till en del ännu lefwer i Sägner, Folksånger och andra Minnesmärken*, 3 (Stockholm, 1841) (1708)

Förteckning öfver inspelade grafofon- och fonograf-rullar, utg. av Anders Skog (Göteborg, 1902)

Goethe, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan. In zwölf Büchern*, Goethe's Werke, 4 (Leipzig, u.å.) (1568)

Luther, Martin, *Dokt. Martin Luthers Bordsamtal eller Colloquia*, i urval utg. och övers. av O.A. Stridsberg (Stockholm, 1877) (2895)

Shakespeare, William, *Stormen*, Shaksperes dramatiska arbeten, 11, övers. av Carl August Hagberg (Lund, 1899) (116)

Stanley, Henry Morton, *Kongo. Den nya fristaten i de svartes verldsdel. En skildring af forskningsfärder och koloniseringsarbete*, II (Stockholm, 1885) (1482)
Swedenborg, Emanuel, *Les merveilles du ciel et de l'enfer et des terres planétaires et astrales par Emmanuel de Swedenborg, d'après le témoignage de ses yeux et de ses oreilles*, T. II, övers. av A.J.P. [Pernetty] (Berlin, 1782) (2083)
— *Arcana coelestia... Himmelska hemligheter, som innehållas i Den Heliga Skrift eller Herrans Ord, som nu blifvit upptäckta: Här de som finnas i Första Mose Bok, jemte det underbara, som blifvit sedt i andarnas verld och i änglarnas himmel*, 1—2, övers. av J.A. Sevén (Christianstad, 1861—64) (2072, 2071)

Övrigt tryckt material

Bæckström, Birger, ''Boknytt'' (recension av Strindbergs *Taklagsöl* och *Syndabocken*), *Göteborgs-Posten* 19.12.1907
Bark, Richard, *Strindbergs drömspelsteknik — i drama och teater* (diss., Lund, 1981)
Barthel, Sven, '''Taklagsöl' på Intiman'', *Dagens Nyheter*, 30.11.1949
Bennich-Björkman, Bo, ''Fåglar och författarroller hos Strindberg'', *Samlaren* 1962, s. 5—66
Berendsohn, Walter A., *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmsskildringar. Struktur- och stilstudier* (Stockholm, 1962), avsnittet om *Ensam* är tidigare publicerat, ''Strindberg's *Ensam*: A Study in Structure and Style'', *Scandinavian Studies*, 31 (1959), s. 168—179
Besant, Annie, *Den uråldriga visdomen. Grunddragen af de teosofiska lärorna*, övers. av A.F.Å. [Åkerberg] och E.Z. (Stockholm, 1900)
Blavatsky, Helena P., *Nyckel till teosofien. En klar framställning i form af frågor och svar af den sedelära, vetenskap och filosofi, för hvars studium det teosofiska samfundet blifvit stiftadt*, övers. av V. Pfeiff och A.F. Åkerberg (Stockholm, 1890)
— *Den hemliga läran. Sammanfattning af vetenskap, religion och filosofi*, I (Stockholm, 1895)
Blom-Edström, Vivi — se Edström
Bohman, Nils, art. ''Berg, Carl Oscar'', *Svenska män och kvinnor. Biografisk uppslagsbok*, band 1 (Stockholm, 1942)
Brandell, Gunnar, *Strindbergs infernokris* (diss., Stockholm, 1950)
— ''Strindbergs monologer'', *Svenska Dagbladet* 22.1.1955; omtryckt i förf:s *Vid seklets källor. Studier och essäer* (Stockholm, 1961), s. 139—149, samt i *Strindbergs språk och stil. Valda studier*, Skrifter utg. av Modersmålslärarnas Förening, 99 (Lund, 1964), s. 161—166
— [& Stenkvist, Jan], *Svensk litteratur 1870—1970, 1, Från 1870 till första världskriget* (Stockholm, 1974)
— *Strindberg — ett författarliv. Tredje delen. Paris, till och från 1894—1898* (Stockholm, 1983)

Bratt, Hjalmar, ''Strindberg och Hvar 8 Dag'', *Svenska Dagbladet* 30.5.1912
Brogren, Erik, ''Litteratur'' (recension av Strindbergs *Pelikanen*, *Taklagsöl* och *Syndabocken*), *Göteborgs Morgonpost* 14.12.1907
Brundin, Margareta, ''Hur förvarade Strindberg sina manuskript? Nordiska Museets Strindbergsdeposition i Kungliga Biblioteket och Vilhelm Carlheim-Gyllenskölds registrering av Strindbergs efterlämnade papper'', *Kungl. bibliotekets årsberättelse 1981* (tr. 1982), s. 61—97
Børge, Vagn, *Strindbergs mystiske Teater, Æstetisk-dramaturgiske Analyser med særlig Hensyntagen til Drömspelet* (diss., København, 1942)
Böök, Fredrik, *Sveriges moderna litteratur*, ingår i Svenska litteraturens historia, 3, Fredrik Böök m.fl. (Stockholm, 1921), kap. ''Strindberg (efter omvändelsen)''
Carlson, Harry G., *Strindberg och myterna*, övers. av Sven Erik Täckmark (Stockholm, 1979)
Carlsson, Sten [& Rosén, Jerker], *Svensk historia, 2, Tiden efter 1718*, 3:e uppl. (Stockholm, 1970)
Cederblad, Sven, ''Strindberg och Afzelii Sagohäfder'', *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr 23, November 1958, s. 8—14
Dahlström, Carl E.W.L., *Strindberg's Dramatic Expressionism*, University of Michigan Publications Language and Literature, vol. VII (Ann Arbor, 1930)
Delblanc, Sven, ''Den giftiga blomman. Erotiska motiv i Strindbergs ålderdomsdiktning'', i *Studier tillägnade Gunnar Tideström den 7 februari 1966*, Litteraturhistoriska institutionen, Uppsala Universitet (stencil), 1965—66, s. 229—252
— *Stormhatten* (Stockholm, 1979)
Diem, Eugen, *August Strindberg. Leben und Werk* (Heidelberg, 1949)
Dujardin, Édouard, *Les lauriers sont coupés* (Paris, 1888)
Edel, Leon, *The Psychological Novel 1900—1950* (New York & Philadelphia, 1955)
Edström (Blom-Edström), Vivi, ''Vävsymbolen hos Rydberg, Selma Lagerlöf och Strindberg'' i *Göteborgsstudier i litteraturhistoria tillägnade Sverker Ek* (Göteborg, 1954), s. 269—282
Eklund, Torsten, *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergsstudie* (diss., Stockholm, 1948)
Englund, Björn, art. ''Grammofon'', *Sohlmans Musiklexikon*, band 3, 2:a rev. och utvidg. uppl. (1976)
Engnell, Ivan, art. ''Dödsriket'', *Svenskt bibliskt uppslagsverk*, band 1, utg. av Ivan Engnell, 2:a uppl. (Stockholm, 1962)
Erdmann, Nils, *August Strindberg. En kämpande och lidande själs historia*, II (Stockholm, 1920)
Falck, August, *Fem år med Strindberg*, 2:a uppl. (Stockholm, 1935)

Falkner, Fanny, *August Strindberg i Blå tornet* (Stockholm, 1921)
Fehrman, Carl, ''Slutscenen i 'Ett drömspel''', i förf:s *Poesi och parodi. Essayer* (Stockholm, 1957), s. 84—95
Friedman, Melvin, *Stream of Consciousness: a Study in Literary Method* (New Haven, 1953)
Fröding, Märta, ''Loss och lägg ut!'', *Idun*, nr 25, 1944, ss. 12—13, 29—31
Gavel Adams, Lotta, *August Strindbergs 'Inferno' inför utgivningen i Samlade Verk: redovisning av textläget samt förslag till textetablering*, uppsats framlagd vid doktorandseminariet, Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet, ht 1983
Gravier, Maurice, ''Strindberg et Ionesco'' i *Strindberg and Modern Theatre*, utg. av Strindbergssällskapet (Stockholm, 1975), s. 9—29
Grewe, Christa-Vera, ''August Strindberg und die Chemie'', Sudhoffs Archiv, Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte, 68 (1984), s. 21—42
Grönblad, Ester, *Furusund — ett skärgårdscentrum. Människor och miljö under fyra sekler* (Stockholm, 1970)
Hall, Tord, *Naturvetenskap och Poesi. Viktor Rydberg. August Strindberg. Harry Martinson* (Stockholm, 1981); avsnittet om Strindberg tidigare publicerat, ''Strindberg, Martinson och naturvetenskapen'', *Svenska Dagbladet*, 7.2.1979 samt ''Strindberg i förmörkelse'', *Svenska Dagbladet*, 30.9.1981
Hallberg, Peter, ''Strindbergs kammarspel'', *Edda*, 1958, s. 1—21
Helander, Olle, '''För stolt att se en annan sona'. Om försoningsmotivet i svensk skönlitteratur med särskild hänsyn till Strindberg'', *Svensk Teologisk kvartalskrift*, 1984, s. 27—33
Hellenbach, Lazar B. von, *Die Magie der Zahlen als Grundlage aller Mannigfaltigkeit und das scheinbare Fatum* (Wien, 1882)
Hellström, Victor, *Strindberg och musiken* (Stockholm, 1917)
Hermeneutik, en antologi sammanställd av Horace Engdahl, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Melberg och Anders Olsson (Stockholm, 1977)
Holm, Ingvar, ''Strindberg et l'expressionnisme. Notes sur l'art dramatique du naturalisme et de l'expressionnisme'', i *L'expressionnisme dans le théâtre européen* övers. av Colette Gyldén (Paris, 1971), s. 39—63; även på svenska, ''Strindberg och expressionismen'', Drama, theatre, film, Institute of literary history, University of Lund, research group for the dramatic arts (stencil), 1971
Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Perspectives in Criticism, 3 (Berkeley & Los Angeles, 1954)
Höglund, Bengt, art. ''Motiv'' och ''Symbol'', *Svenskt Litteraturlexikon*, 2:a utvidg. uppl. (Lund, 1970)
Jarvi, Raymond, ''Strindberg's Postinferno Dramas and Music'', unpubl. diss., University of Washington, 1970, microfilm (DAI Vol. 31 Nr. 10, April 1971, 5566-A); en del av avhandlingen är publicerad som uppsats,

''Strindberg's *The Ghost Sonata* and Sonata Form'', *Mosaic*, 1972 v/4, Summer, s. 69—84
Jenssen-Tusch, Harald, *Scandinaver i Congo. Svenske, norske og danske mænds og kvinders virksomhed i den uafhængige Congostat* (Kjøbenhavn, 1902—05)
Johannesson, Eric O., ''Strindberg's *Taklagsöl*. An Early Experiment in the Psychological Novel'', *Scandinavian Studies*, 35 (1963), s. 223—238; omtryckt, något reviderad i förf:s *The Novels of August Strindberg. A Study in Theme and Structure* (Berkeley & Los Angeles, 1968)
Johansen, Jørgen Dines, *Novelleteori efter 1945. En studie i litterær taxonomi* (København, 1970)
Johnson, Walter, *August Strindberg* (Boston, 1976)
Jonsson, Inge, *Swedenborgs korrespondenslära*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Literature, 10 (Stockholm, 1969)
— *I symbolens hus. Nio kapitel litterär begreppshistoria* (Stockholm, 1983)
Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk*, 3:e uppl. (Bern, 1954)
Kärnell, Karl-Åke, *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil* (diss., Stockholm, 1962)
Lagercrantz, Olof, *August Strindberg* (Stockholm, 1979)
Lamm, Martin, *Strindbergs dramer*, II (Stockholm, 1926)
— *Strindberg och makterna*, Olaus Petriföreläsningar vid Uppsala Universitet (Stockholm, 1936)
— *August Strindberg*, I-II (Stockholm, 1940—42)
Landquist, John, ''Strindbergs filosofi. Nemesis, I-II'', *Svenska Dagbladet*, 2 och 3.1.1905, omtryckt i förf:s *Filosofiska essayer* (Stockholm, 1906), s. 263—301
— John Landquist om Strindberg personen och diktaren, redigering och kommentarer av Solveig Landquist (Stockholm, 1984)
Leifer, Leif, ''Den lutrende ild. En studie i symbolikken i Strindbergs kammerspil'', *Samlaren* 1960, s. 168—194
Lidforss, Bengt, ''Strindberg som naturforskare'', *Nordisk revy* 1895, s. 157—161
Linder, Sten, *August Strindberg*, Studentföreningen Verdandis småskrifter, nr 445 (Stockholm, 1942)
Lindström, Göran, ''Strindbergs kammarspel opus 2, Brända tomten'', i *Essays on Strindberg*, utg. av Carl Reinhold Smedmark, Strindbergssällskapets skrifter (Stockholm, 1966), s. 131—143
Lindström, Hans, *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning* (diss., Uppsala, 1952)
— *Strindberg och böckerna, I. Biblioteken 1883, 1892 och 1912. Förteckningar och kommentarer*, Skrifter utg. av Svenska Litteratursällskapet, 36 (Uppsala, 1977)
— ''Mosaiken i Spöksonaten'', *Svensk Litteraturtidskrift*, 1979:3, s. 26—33

Lysell, Roland, *Erik Lindegrens imaginära universum* (diss., Stockholm, 1983)
Malmström, Krister, *Studier i Strindbergs Sagor*, trebetygsuppsats, Litteraturhistoriska institutionen, Stockholms Universitet, vt 1964
McGill, Vivian Jerauld, *August Strindberg. The Bedeviled Viking* (New York, 1930), omtryckt 1965
Meidal, Björn, *Från profet till folktribun. Strindberg och Strindbergsfejden 1910—12* (diss., Uppsala; Stockholm, 1982)
Mortensen, Johan, *Från Röda rummet till sekelskiftet. Strömningar i svensk litteratur under adertonhundraåttio- och nittiotalen*, II (Stockholm, 1919), kap. ''August Strindberg''
Müssener, Helmut, ''Ett drömspel. Tillkomst och textproblem'', *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr 36, December 1964, s. 18—29
— *August Strindberg ''Ein Traumspiel''. Struktur- und Stilstudien*, Deutsche Studien, 4 (diss., Johannes Gutenberg-Universität, 1964; Meisenheim am Glan, 1965)
Månsson, Thure & Landelius, Robert, art. ''Tjader, Carl Richard '', *Svenska män och kvinnor. Biografisk uppslagsbok*, band 7 (1954)
Möller, Artur, ''Svenska prosatörer'' (recension av *Taklagsöl* och *Syndabocken*), *Ord och Bild*, 1908, s. 231—232
Nordensvan, Georg, ''Svenska prosatörer'' (recension av *Taklagsöl* och *Syndabocken*), *Dagens Nyheter*, 8.12.1907
Nordisk Familjebok, 2:a rev. uppl., art. ''Falkenstein, Julius August Ferdinand'', band 7 (1907)
— art. ''Nachtigal, Gustav'', band 19 (1913)
— art. ''Scheol'', band 24 (1919)
Ohlson, Barbro, *Stora landsvägen. En studie i den strindbergska symbolismens motivvärld*, proseminarieuppsats, Litteraturhistoriska institutionen, Stockholms Universitet, vt 1962
Ollén, Gunnar, *Strindbergs 1900-talslyrik* (diss., Stockholm, 1941)
— ''Strindberg i Furusund'', *Ord och Bild*, 1942, s. 83—91
— ''Ingress till Taklagsöl'' i programblad till uppförandet av *Taklagsöl* på Intima teatern (Stockholm, 1949), s. 3—7
— *Strindbergs dramatik*, 4:e omarb. uppl. (Stockholm, 1982)
Olsson, Anders, *Ekelöfs nej* (diss., Stockholm, 1983)
Oster, Rose-Marie G., ''Hamm and Hummel — Beckett and Strindberg on the Human Condition'', *Scandinavian Studies*, 41 (1969), s. 330—345
Paul (Bochum), Fritz, ''Episches Theater bei Strindberg?'', *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 24 (1974), s. 323—339
— '' 'Indras Dotter': Zur Genese von Strindbergs Dramenentwurf aus dem Jahre 1905. Einleitung, Text und Kommentar'', *Scandinavica*, 15 (1976), s. 19—28
Pergament, Moses, *Svenska tonsättare* (Stockholm, 1943)

Platon, *Staten*, Valda skrifter, 2, övers. av Magnus Dalsjö, 2:a förbättade uppl. (Stockholm, 1902)
Pohl, Margit, ''Några bärande motiv i Svarta fanor'', *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, nr 30—31, Maj 1962, s. 20—29
Poulenard, Élie, *August Strindberg romancier et nouvelliste* (diss., Paris, 1957; tr. 1962)
Rasmuson, Margareta, *Fagervik och Blåvingesagan. En Strindbergsstudie kring sekelskiftet i Stockholms skärgård*, C-uppsats, Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet, ht 1978
Rinman, Sven, Kap. ''Strindberg'' i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, IV, 2:a bearb. uppl. (Stockholm, 1967)
Romberg, Bertil, ''Strindbergs Svarta fanor. Ett utkast till en romanmonografi'', *Svensk Litteraturtidskrift*, 1969:3, s. 30—45
Rosenqvist, Claes, *Hem till historien. August Strindberg, sekelskiftet och ''Gustaf Adolf''*, Acta Universitatis Umensis, Umeå Studies in the Humanities, 66 (diss., Umeå; Stockholm, 1984)
Schnitzler, Arthur, ''*Leutnant Gustl*'', Gesammelte Werke 1:1 (Berlin, 1914)
Sjöberg, Erik, art. ''Scheol'', *Svensk Uppslagsbok*, 2:a omarb. och utvidg. uppl., band 25 (1953)
Sohlmans musiklexikon, art. ''Grammofon'' — se Englund, Björn
Sommar, Carl Olov, *Strindberg på Östermalm* (Stockholm, 1980)
Sprigge, Elisabeth, *The Strange Life of August Strindberg* (London, 1949)
Sprinchorn, Evert, ''Logiken i Ett drömspel'', övers. av Lennart Peterson, i *Synpunkter på Strindberg*, red. av Gunnar Brandell (Stockholm, 1964), s. 222—239; tidigare publicerad i *Modern Drama*, 5 (1962:3), s. 352—365
— *Strindberg as Dramatist* (New Haven & London, 1982)
Steene, Birgitta, *The Greatest Fire. A Study of August Strindberg* (Carbondale & Edwardsville, 1973)
Stockenström, Göran, *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum, 5 (diss., Uppsala, 1972)
Stolpe, Sven, *August Strindberg. Svenska folkets litteraturhistoria* (Stockholm, 1978)
Strindberg, August, Samlade skrifter, 1—55, utg. av John Landquist (Stockholm, 1912—19)
— Samlade otryckta skrifter, I-II, utg. av Vilhelm Carlheim- Gyllensköld (Stockholm, 1918—19)
— *Skärkarlsliv*, i Samlade Verk, 26, red. Nils Åke Sjöstedt (Stockholm, 1984)
— *Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare*, i Samlade Verk, 27, red. Gunnar Ollén (Stockholm, 1984)
— *Vivisektioner. Blomstermålningar och djurstycken. Skildringar av naturen. Silverträsket*, i Samlade Verk, 29, red. Hans Lindström (Stockholm, 1985)
— *Vid högre rätt. Två dramer*, i Samlade Verk, 40, red. Hans-Göran Ekman (Stockholm, 1983)

— *Taklagsöl. Syndabocken. Två berättelser*, i Samlade Verk, 55, red. Barbro Ståhle Sjönell, 2:a rev. tryckn. (Stockholm, 1985)
— *August Strindbergs brev*, 1—15, utg. av Torsten Eklund, Strindbergssällskapets skrifter (Stockholm, 1948—76)
— *Strindbergs Brev till Harriet Bosse*, med kommentarer av Harriet Bosse (Stockholm, 1932)
— *Ockulta dagboken*, faksimilutgåva med introd. av Torsten Måtte Schmidt och efterord av Harry Järv (Stockholm, 1977)
— *Ur Ockulta dagboken. Äktenskapet med Harriet Bosse*, utg. av Torsten Eklund (Stockholm, 1963)
— *Mäster Olof*, Svenska författare utg. av Svenska Vitterhetssamfundet, XIX, häfte 3, red. Carl Reinhold Smedmark (Stockholm, 1957)
— *Vivisektioner*, de franska texterna jämte övers. av Tage Aurell med inledn. och kommentar av Torsten Eklund, Strindbergssällskapets skrifter (Stockholm, 1958)
— *Kammarspel. Opus 3. Spöksonaten*, med ordförklaringar, kommentar, arbetsuppgifter och litteraturförteckning av Göran Lindström, Skrifter utg. av Modersmålslärarnas förening, 96 (Lund, 1963)
— *August Strindbergs dramer*, III, utg. med inledningar och kommentarer av Carl Reinhold Smedmark (Stockholm, 1964)
— *Klostret*, utg. med kommentar av Carl Gustaf Bjurström (Stockholm, 1966)
Ståhle Sjönell, Barbro, *Strindbergs Taklagsöl. Manuskript, komposition och motiv*, trebetygsuppsats, Litteraturhistoriska institutionen, Uppsala Universitet, vt 1970
— ''Strindbergs litterära förarbeten i 'Gröna säcken''', *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1984:2—3, s. 19—32
Svedberg, The, ''Strindberg som kemist'' i förf:s *Forskning och industri. Naturvetenskapliga essäer* (Stockholm, 1918), s. 76—100
Swedenborg, Emanuel, *La vraie religion chrétienne contenant toute la théologie de la nouvelle église*, T. II, 2e ed., övers. av J.F.E. Le Boys des Guays (Paris, Londres, New York, 1878)
— *On the Worship and love of God; Treating of the birth of the earth, paradise, and the abode of living creatures; also of the nativity, infancy, and love of the first-begotten, or Adam*, New ed. (London, 1885)
Svensk Uppslagsbok, art ''Scheol'' — se Sjöberg, Erik
Svenska män och kvinnor, art. ''Carl Oscar Berg'' — se Bohman, Nils; art. ''Carl Richard Tjader'' — se Månson, Thure & Landelius, Otto Robert
Svenskt bibliskt uppslagsverk, art. ''Dödsriket'' — se Engnell, Ivan
Svenskt Litteraturlexikon, art. ''Inre monolog'' och ''Tema'', 2:a utvidg. uppl. (Lund, 1970)
— art. ''Motiv'' och ''Symbol'' — se Höglund, Bengt

Swales, Martin, *Arthur Schnitzler. A Critical Study* (Oxford, 1971)
Söderström, Gunnar, *Grekisk-romersk kult och mytologi med anknytning till den svenska diktningen* (Stockholm, 1955)
Söderström, Göran, *Strindberg och bildkonsten* (diss., Stockholm, 1972)
Tjäder, Per Arne, ''Det växande huset. Kommentar till strukturen i Strindbergs *Taklagsöl*'', *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1978, s. 30—43
Uppfinningarnas bok, III, utg. av A. [Arcadius] Berglund (Stockholm, 1897)
Vetterlund, Fredrik, ''Konst och litteratur'' (recension av *Taklagsöl* och *Syndabocken*), *Aftonbladet* 24.12.1907
Willers, Uno, *Från slottsflygeln till Humlegården. August Strindberg som bibliotheksman* (Stockholm, 1962)
— *Strindberg om sig själv* (Stockholm, 1968)
Wirtanen, Atos, *August Strindberg. Liv och dikt* (Stockholm, 1962)
Zetterlund, Rune, *Bibliografiska anteckningar om August Strindberg* (Stockholm, 1913)
Östin, Ola, ''August Strindbergs Ensam'', *Edda*, 1958, s. 81—99

PERSONREGISTER

Afzelius, Arvid August 33, 92, 175
Ahlquist, Inez 21—22
Andersson, Nils 109
Auber, Daniel François 48
Aulin, Tor 42, 60, 176
Aurell, Tage 175, 179, 187
Babs, Julius 189
Bach, Johann Sebastian 52
Bæckström, Arvid 23
Bæckström, Birger 110
Balzac, Honoré de 67, 156
Bark, Richard 186
Barthel, Sven 168, 190
Beckett, Samuel 166, 185, 190
Beethoven, Ludwig van 52
Bell, Chicester A. 48
Bennich-Björkman, Bo 134, 186
Berendsohn, Walter A. 10, 106, 111, 182—184
Berg, Carl Oscar 175
Bergh, Richard 18, 62, 173, 177
Berglund, Arcadius 176
Besant, Annie 96, 175, 181
Birch-Pfeiffer, Charlotte 167
Bjurström, Carl Gustaf 183
Blavatsky, Helena P. 96, 100, 175, 179, 181
Bohman, Nils 175
Bonnier, Karl Otto 14, 27, 67, 184
Bosse, Harriet 15, 16—22, 26—27, 30, 38, 48, 52, 54—56, 60—62, 67—68, 107, 109—111, 114, 116, 118, 121, 173—175, 177—178, 184, 186
Brandell, Gunnar 10—11, 13, 70, 95, 126, 149, 154, 170, 172—173, 176, 178—182, 185, 187—189
Brandes, Edvard 44—46
Bratt, Hjalmar 173
Brogren, Erik 110
Brundin, Margareta 23, 174
Böhme, Jakob 100
Böök, Fredrik 172
Børge, Vagn 138, 180, 186
Carlheim-Gyllensköld, Vilhelm 12, 15, 18, 21, 23—24, 26—27, 35, 40, 42, 45—47, 50, 62, 65, 99, 138, 162, 173—174, 177, 189
Carlson, Harry G. 183
Carlsson, Sten 174
Caron-Futterer, Charlotte 50, 177
Castrén, Gunnar 172
Cederblad, Sven 181
Chauveau-Lagarde, Claude François de 149
Chopin, Frédéric 27
Cleve, Per Teodor 158
Dahlbäck, Lars 176
Dahlgren, Erik 48, 176
Dahlin, Hans 168
Dahlström, Carl E.W.L. 189
Dalsjö, Magnus 175
Dalton, John 158
Dante Alighieri 40
Darwin, Charles 157
Delblanc, Sven 115—117, 180, 183—184, 189

Diem, Eugen 183
Dujardin, Édouard 149—152, 187
Edel, Leon 187
Edison, Thomas Alva 129
Edström, Vivi 73, 178
Ekbohrn, Ossian 43—44, 46, 176
Eklund, Torsten 12, 14, 173, 175—176, 178, 180, 182, 184
Englund, Björn 176
Engnell, Ivan 175
Erdmann, Nils 183
Essen, Fredrik von 22, 79, 179
Essen, Siri von 21, 38, 46, 79, 179
Fahlstedt, Eugène 187
Falck, August 67, 176
Falkenstein, Julius August Ferdinand 130
Falkner, Fanny 176
Falkner, Meta 44
Fehrman, Carl 95—98, 101, 181
Ferraris, Pierre 132
Flygare, Anna 116
Foss, Maggie 20, 173
Francé, Raoul 41, 155, 176
Freud, Sigmund 150
Friedman, Melvin 187
Fritze, Ludwig 175
Fröding, Bengt 49, 56
Fröding, Hugo 18, 20, 49, 56
Fröding, Märta 18, 20, 49, 56, 58, 177, 184
Gavel Adams, Lotta 179
Geber, Hugo 153, 177
Geijerstam, Gustaf af 62, 99, 177, 182
Georgi, John 182
Gleerup, Edvard 106
Godard, Benjamin 186
Goethe, Johann Wolfgang von 136, 154, 186, 189
Gravier, Maurice 189
Grewe, Christa-Vera 188
Grieg, Edvard 52
Grönblad, Ester 58, 60, 177
Guinchard, Joseph 21, 50, 173
Hagberg, Carl August 179
Hall, Tord 188
Hallberg, Peter 179—180
Hammer, Christian 109, 173
Hardenberg, Friedrich von — se Novalis
Hedeby, Kerstin 190
Hedlund, Torsten 179, 183
Helander, Olle 178
Hellenbach, Lazar B. von 66, 78, 177—178
Hellström, Victor 186
Helmholz, Hermann L. F. von 150, 158
Herakleitos 84, 135
Herrlin, Axel 98—100, 182
Holm, Ingvar 189
Homeros 40
Humphrey, Robert 149, 187
Höglund, Bengt 172, 185
Ionesco, Eugène 189
Jalander, Jerissa 168—169
Jarvi, Raymond 186
Jenssen-Tusch, Harald 182
Johannesson, Eric O. 10, 70, 111, 120, 126, 141, 146, 170, 172, 178, 180, 183—187
Johnson, Walter 180
Jonsson, Inge 93, 181, 185
Joyce, James 126, 149
Juhlin Dannfelt, Mattias 106
Jäderin, Edvard 58
Järv, Harry 173
Kaiser, Georg 189
Kalidasa 173
Kant, Immanuel 138—139
Kayser, Wolfgang 11, 172
Kléen, Emil 174, 182
Krusenstjerna, Emil von 106

Kärnell, Karl-Åke 129, 184—186
Lagercrantz, Olof 112, 154—155, 183, 188
Lagerheim, Knut 58
Lagerheim, Regina Sofia 16, 58
Lamm, Martin 10, 26, 55, 70, 82, 87, 111—112, 121, 126, 153, 172, 174—176, 178—180, 182—185, 187—189
Landelius, Otto Robert 175
Landquist, John 12, 77—78, 179, 189
Landquist, Solveig 179
Le Boys des Guays, J.F.E 175
Leifer, Leif 185
Leopold II 106
Levi, Eliphas 100
Lidforss, Bengt 156, 188
Lindberg, August 27
Linder, Sten 183
Lindström, Göran 92—93, 180—181, 183, 189
Lindström, Hans 10, 97, 173, 175—176, 181—183, 186
Linné, Carl von 136, 157, 179, 183
Luckhaus, Peter 190
Ludvig XVI 149
Luther, Martin 84, 135—136, 154, 180
Lysell, Roland 11—12, 172
Maeterlinck, Maurice 175
Mallarmé, Stephane 151
Malmström, Krister 177
McGill, Vivian Jerauld 183
Meidal, Björn 174, 178
Mendelssohn Bartholdy, Felix 52
Michelsen, Christian 26
Molard-Eriksson, Ida 50, 177
Mortensen, Johan 172
Müssener, Helmut 138, 186
Månsson, Thure 175
Möller, Artur 110
Möller, Peter 106
Nachtigal, Gustav 130
Nansen, Fridtjof 39, 175
Nietzsche, Friedrich 176
Nordensvan, Georg 155
Novalis 187
Ohlson, Barbro 179
Ollén, Gunnar 14, 24, 26, 58, 81, 162, 173—174, 177—178, 180, 184, 186, 189
Olsson, Anders 11—12, 172
Orfila, Mateo J.B. 136, 158, 186
Oster, Rose Marie G. 190
Pagels, Georg 106—107
Paul, Adolf 13, 166
Paul (Bochum), Fritz 175, 190
Pawlo, Toivo 168—169, 190
Pergament, Moses 176—177
Pernetty, A.J.P de 175
Peterson-Berger, Vilhelm 52, 132
Philp, Anna von 16, 18—19, 21—22, 27, 38, 56, 64, 69, 88, 118
Philp, Anna-Lisa von 19, 184
Philp, Greta von 15, 64, 176
Philp, Henry von 18—20, 56
Philp, Hugo von 16, 18—19, 21—22, 27, 37, 50, 56, 64, 67, 69, 82, 88, 100, 118, 162, 173, 184
Pinet, Theodor 131
Platon 40, 42, 73, 84—85, 135, 154, 175—176, 179—180
Poe, Edgar Allan 106
Pohl, Margit 159—160, 187—189
Poulenard, Élie 10, 108, 172, 182
Proust, Marcel 12, 126, 148—149
Rasmuson, Margareta 177
Ribot, Théodule 96, 181
Richard, Jean-Pierre 11—12, 172
Rijn, Rembrandt Harmensz van 136
Rinman, Sven 10
Romberg, Bertil 189

Rosén, Jerker 174
Rosenqvist, Claes 113, 178, 180, 183
Rossipal, Andreas 185
Rubenson, Olof 22
Saint-Martin, Louis Claude 100
Schering, Emil 13—14, 21, 35, 41—42, 47, 51, 67, 70, 109, 127, 129, 155—156, 162, 164, 166—168, 176—177, 187, 189—190
Schilling, Anders 186
Schleich, Carl Ludwig 41, 155, 176
Schnitzler, Arthur 150—152, 187
Schopenhauer, Arthur 138
Schumann, Robert 52
Schück, Henrik 172
Shakespeare, William 73, 154, 167, 175, 179
Simon, Claude 148
Sjöstedt, Nils Åke 180
Skog, Anders 48, 176
Skoglund, Rolf 190
Smedmark, Carl Reinhold 74, 174, 179—180
Smirnoff, Karin 176
Sommar, Carl Olov 51, 173, 177
Sprigge, Elisabeth 183
Sprinchorn, Evert 82, 180, 190
Staaff, Pehr 43—44, 176
Stanley, Henry Morton 107, 131, 182, 186
Steene, Birgitta 81, 180
Stenkvist, Jan 181
Stockenström, Göran 37, 39—40, 71, 80, 92, 97—98, 100—101, 103, 174—175, 178—182
Stolpe, Sven 172
Strindberg, Anne-Marie 17—22, 121
Strindberg, Axel 20, 31, 107, 173, 177
Strindberg, Charlotte 31, 175
Strindberg, Elisabeth 22, 184
Ståhle Sjönell, Barbro 172, 174, 190
Svedberg, The 156, 188
Svennberg, Tore 50, 177
Swales, Martin 187
Swedenborg, Emanuel 39, 41, 70, 78, 84, 93, 97, 100, 102, 136, 175, 177, 179—181, 183
Söderström, Gunnar 183
Söderström, Göran 174, 176—177
Tainter, Charles Sumner 48
Thaulow, Frits 44—46
Tjader, Carl Richard 175
Tjäder, Per Arne 10, 70, 84—86, 111—112, 120, 126—127, 146—147, 170, 178, 182—187
Toller, Ernst 189
Vetterlund, Fredrik 155
Vergilius 40
Vowles, Richard B. 180
Warburg, Karl 172
Wigelius, Staffan 181
Wieselgren, Oscar 23
Willers, Uno 48, 176
Winroth, Victor Fredrik 45—46
Wirsén, Carl David af 56, 177
Wirtanen, Atos 183
Woolf, Virginia 126, 148
Wrangel, Carl Gustaf 13, 21, 45—46, 79, 81, 167
Zetterlund, Rune 173
Östin, Ola 184

Novellen Taklagsöl tillkom våren 1906 efter en förfrågan om bidrag från veckotidningen Hvar 8 Dag. Strindberg hade då ett stort antal utkast till olika verk liggande, som han sammanfogade med hjälp av en ram: huvudpersonen, en konservator, ligger för döden efter en olycka och tänker tillbaka på sitt liv. I denna avhandling studeras Taklagsöls framväxt genom en inventering av det 50-tal förarbeten som kan knytas till berättelsen.

Såväl temat i Taklagsöl: skuld, straff och försoning som motiven: livsrevyn, det misslyckade äktenskapet och ensamheten är typiska för Strindbergs diktning fr. o. m. Inferno. Det är först i kompositionen originaliteten framträder. Tidigare forskning har framhållit verkets modernism och då särskilt tagit fasta på den motsvarighet till senare tiders ''inre monolog'' som återfinns i slutet av konservatorns långa jag-berättelse.

Ett modernt litterärt grepp i novellen är även användningen av den brutna kronologin. Huvudpersonens minnen växlar mellan olika tidsskikt utan kronologisk ordning. Strindbergs teknik pekar fram emot den psykologiska 1900-talsromanens experiment med tid och rum.

Det faktum att Strindberg ursprungligen tänkte Taklagsöl som ett drama har haft konsekvenser för dess utformning. Novellens närhet till kammarspelen, som tillhör hans mest banbrytande dramatik, ger ytterligare en förklaring till varför den uppfattas som ett för sin tid avancerat prosaverk.

Omslagsbild: Strindberg på Furusund sommaren 1904. Foto: Otto Johansson, nr 8. Originalnegativet på Stockholms Stadsmuseum.